



Universidad
Carlos III de Madrid
www.uc3m.es

TESIS DOCTORAL

El conflicto amoroso. Tipología y evolución.

Autor:

Silvia Pérez de Pablos

Director/es:

Gérard Imbert

Tutor:

Gérard Imbert

DEPARTAMENTO

Escuela de Doctorado de Humanidades

Getafe, Diciembre de 2015

ÍNDICE:

1. INTRODUCCIÓN.	PÁG.
1.1. Objetivos de la investigación: Sentido de una tipología en la creación y en el análisis de obras audiovisuales.	6
1.2. La construcción del mito del amor (la invención del amor):	14
1.2.1. Arquetipos mitológicos clásicos.	21
1.2.2. Arquetipos románticos en culturas clásicas no europeas.	24
1.2.3. El amor en los cantares medievales.	
El amor cortés.	27
1.2.4. La exaltación del amor: el Romanticismo.	31
1.2.5. La racionalización del amor: el amor en el Realismo.	34
1.3. El conflicto. La piedra angular de la dramaturgia.	37
1.3.1. La naturaleza del conflicto amoroso.	39
1.3.2. El conflicto amoroso en las tipologías de historias: Vladimir Propp, Georges Polti y Joseph Campbell.	46

2. LOS PERSONAJES ROMÁNTICOS

50

2.1. Estereotipos de personajes y relaciones de parejas en el cine y la televisión.

57

2.1.1. La Cenicienta y el príncipe azul. 57

2.1.2. La mujer perseguidora o el mito de las Amazonas y el hombre perseguido. 70

2.1.3. La “mujer fatal” o el mito de Pandora y el “hombre duro”. 81

2.1.4. La mujer de éxito o el mito de Atenea y el segundón. 93

2.1.5. La “bomba sexual” o el mito de Afrodita, la “mujer casta” o el mito maya de Utz-Colel y el cazador o el mito de Diana. 99

2.1.6. La mujer bella o el mito de Psique y el hombre misógino o el mito de Edipo. 106

2.1.7. La mujer de marfil y el hombre intelectual o el mito de Pigmalión. 119

2.1.8. La mujer de carácter y el hombre salvaje o la leyenda de Tristán e Isolda. 127

2.1.9. La codependiente y el adicto o el mito de Dionisio. 135

2.1.10. La mujer frustrada y el “peter pan”. 142

2.1.11. La mujer desesperada y el “Don Juan”. 153

2.1.12. La “lolita” y el hombre en crisis. 165

2.2. CONCLUSIONES. La evolución de los estereotipos objeto de investigación y especulación sobre el futuro de estos mismos.	174
--	------------

3. El conflicto amoroso o la sociedad amorosa puesta en dificultades. Tipos de conflicto amoroso y su representación en el cine, la televisión y las nuevas pantallas.	178
---	------------

3.1. El amor frente a las diferencias de clase.	191
3.2. El amor frente a las diferencias de raza.	194
3.3. El amor frente a las diferencias de creencias religiosas.	199
3.4 El amor frente a las diferencias culturales.	203
3.5. El amor patológico o las parafilias.	207
3.5.1. El sadismo.	209
3.5.2. El masoquismo.	216
3.5.3. El voyerismo.	220
3.5.4. El fetichismo.	226
3.5.5. El vampirismo.	231
3.5.6. La zoofilia.	236
3.5.7. La necrofilia.	241
3.5.8. Otras parafilias.	245
3.6. El amor prohibido por los menores o la pedofilia.	246
3.6.1. El incesto.	251

3.7.El amor fuera de la ley: el asesino.	256
3.8.El amor homosexual y bisexual.	261
3.8.1. La paradoja transexual.	266
3.9. El amor no exclusivo o infiel.	272
3.9.1. La prostitución o el amor de pago.	281
3.10. El amor frente la adicción: la codependencia.	285
3.11. El amor múltiple: el trío.	290
3.12. El amor virtual.	294
 4. CONCLUSIONES. La situación actual del conflicto en las historias de amor objeto de investigación y especulación sobre el futuro de las mismas.	 298
 ANEXO 1. Los guionistas reflexionan sobre el conflicto amoroso hoy.	 321
 ANEXO 2. Bibliografía.	 326
 ANEXO 3. Filmografía: películas y series de televisión.	 339

1. INTRODUCCIÓN.

1. 1. Objetivos de la investigación: Sentido de una tipología en la creación y en el análisis de obras audiovisuales.

Antes de comenzar, quisiera exponer las dificultades a las que me he enfrentado en la finalización de la tesis debido al apremio en el plazo dictado por el Reglamento de la Escuela de Doctorado de la Universidad Carlos III de Madrid¹: “Disposición transitoria primera. 1. A los doctorandos que hayan iniciado estudios de doctorado antes del 11 de febrero de 2011 conforme a anteriores regímenes jurídicos, les serán de aplicación las disposiciones reguladoras del doctorado y de la expedición del título de Doctor por las que hubieran comenzado los estudios y dispondrán de 5 años para presentar y defender la tesis, contados a partir del 11 de febrero de 2011. Transcurrido dicho plazo, sin que se haya producido ésta, causarán baja definitiva en el programa. 2. En todos los casos son aplicables las disposiciones relativas a tribunal, defensa y evaluación de la tesis doctoral previstas en el Real Decreto 99/2011”.

En segundo lugar, quisiera explicar que esta tesis comenzó a dirigirla el Profesor Domingo Sánchez Mesa, quien supuso una ayuda muy valiosa, pero al que, debido al traslado de Universidad donde imparte su docencia y de ciudad de residencia, tuve que reemplazar. Entonces, pedí al Profesor Gérard Imbert que se hiciera cargo de la dirección. Este aceptó muy amablemente y me gustaría expresar mis excusas hacia él si no he cumplido del todo su alto nivel

¹ Aprobado por el Consejo de Gobierno en sesión del 7 de Febrero de 2013 y modificado en sesión de 28 de Noviembre de 2013 (Texto refundido).

de exigencia académica con esta tesis. “*Excusatio non petita, accusatio manifesta*”, debo decir que mis excusas son necesarias por el respeto que me inspira su reputación investigadora, y por el agradecimiento a su disposición, su colaboración y su paciencia.

El trabajo que expongo en esta tesis no pretende ser más que una humilde aportación al tema del que trata, el conflicto amoroso.

“El conflicto amoroso” trata de la construcción mitológica del concepto conocido universalmente como amor con el análisis complementario de, por un lado, los esteretipos de personajes masculinos y femeninos que forman parejas de personajes, en el cine y de la televisión, y, por otro, el conflicto amoroso, así como su evolución en el tiempo. Este análisis está dedicado al estudio de las grandes historias de amor a través de los conflictos que las articulan. También contamos como parte sustancial de estudio los mitos y estereotipos audiovisuales heredados desde culturas clásicas² y obras literarias clásicas occidentales.

La selección de los ejemplos, voluntariamente ecléctica, se pretende que sea lo más representativa posible, siendo las obras de difusión masiva y comerciales el objeto principal de dicho estudio, con un acercamiento a las vanguardias del cine independiente como último exponente de su evolución, en los últimos epígrafes. Se trata de que las obras audiovisuales citadas ejemplifiquen la evolución que se analiza, por ello me sirvo de saltos temporales evidentes para reestablecer la situación de cada tema, una “licencia” necesaria para ir directamente al objeto de análisis.

Pero comencemos con el tema de esta tesis: el amor. ¿Qué es el amor? El amor es mito y es fábula, es la construcción humana más universalmente

² Y antiguas, como el mito maya de Utz-Colel, que pertenece a una cultura no occidental.

representada a lo largo de la historia, desde la mitología clásica a los actuales medios de comunicación. Deconstruir y desmontar el mito del amor y los arquetipos de personajes heredados de la mitología y de la literatura es la parte central de la línea de investigación seguida en este trabajo. “The archetypes to be discovered and assimilated are precisely those that have inspired, throughout the annals of human culture, the basic images of ritual, mythology, and vision” (Campbell 1998, 18).

Para que exista una historia, es necesario que exista el personaje, ya que este “es uno de los seis elementos aristotélicos para la construcción del *mythos*, junto con el argumento, dicción, pensamiento, espectáculo y música” (García Gual 1992, 11). El mito, entonces, requiere de un héroe que trascienda la historia y sea elevado a los anales de la eternidad, porque el héroe es “the man or woman who has been able to battle past his personal and local historical limitations to the generally valid, normally human forms. (...) The hero has died as a modern man; but as eternal man –perfected, unspecific, universal man- he has been reborn” (Campbell 1998, 19-20). El héroe mitológico es, pues, más grande que el hombre, es un personaje universal.

El personaje es la reconstrucción de los rasgos de una o varias personas. Es en el personaje en quien recae la acción dramática, porque es el sujeto que la conduce, y es la representación –la mimesis aristotélica- de una persona: “El personaje es la cara de una persona... El personaje es la máscara de una persona... El personaje es la representación de una persona...” (Sangro y Huerta 2007, 21).

Cuando un personaje se reproduce de manera similar en sus rasgos más característicos, es decir, cuando se produce la repetición de un tipo, hablamos de arquetipo. Jung decía que “los arquetipos influyen inconscientemente el

pensamiento, los sentimientos y la conducta” (Qualls-Corbett 2004, 70), definiendo así patrones de conducta. Los arquetipos, en términos dramáticos, sirven a la historia: “The archetypes can be thought of as masks, worn by the characters temporarily as they are needed to advance the story” (Vogler 1992, 34).

Cuando el arquetipo adquiere difusión y simplifica sus rasgos, universalizándolos, hablamos de estereotipo. Este implica una definición que procede del grupo social al que representa: “The stereotype is taken to express a general agreement about a social group, and independently of, the stereotype. Yet for the most part it is from stereotypes that we get our ideas about social groups” (Dyer 2002, 14).

Así, cada cultura adquiere y difunde sus estereotipos: “Los estereotipos transmiten la visión que cada grupo social posee del mundo (“Weltanschauung”) y de los exogrupos de los miembros del endogrupo” (Cano 1993, 41). Esto es, que el individuo se posiciona ante otros miembros a partir de un estereotipo y califica a otros tipos a partir de este. Y en este mecanismo de estereotipación el factor cultural es decisivo.

Un estereotipo da lugar a múltiples personajes. Así, los arquetipos y estereotipos hacen que personajes con una o más características comunes se reproduzcan. Se trata de patrones de personalidad, del mismo modo que existen patrones de historias, cuya repetición en su argumento fundamental conduce a la creación del género. Además, los estereotipos van asociados a cierto tipo de historia: “(...) stereotypes always carry within their very representation an implicit narrative” (Dyer 2002, 15). Esta distinción es clave en el terreno de la creación y el análisis de obras dramáticas, como veremos

posteriormente en el análisis de los mitos cinematográficos: por ejemplo, la *femme fatale* va asociada al cine negro.

Las tipologías permiten catalogar arquetipos y estereotipos, y analizar su función. La mitología clásica ya define tipos de personalidad, como recoge Christopher Vogler en su obra *The writer's journey*, que serían personajes que giran alrededor del héroe y que cumplen una función para este. Este autor diferencia, dentro de esos tipos, categorías de subtipos. Por ejemplo, la “Sombra”, que representaría el personaje del villano, o enemigo, y del antagonista y cuya función dramática sería retar al héroe y darle un oponente a su altura en la lucha.

De Oriente nos llegó la tipología llamada “eneagrama”, palabra que proviene del griego –enea significa nueve, y eneagrama, diagrama de nueve- y sobre cuyo origen se conjetura que “fue transmitido a Occidente con otros conocimientos griegos y árabes durante los siglos XIV o XV por los mahometanos. Se dice que había sido utilizado en esa época por los místicos islámicos, los sufíes, especialmente por la Hermandad Naqshbandi.” (Riso 1994, 12). El eneagrama y su estudio de los nueve tipos de personalidad fue difundido en Europa y Estados Unidos gracias a George Ivanovitch Gurdieff a principios del siglo XX y ha llegado a nuestros días, donde se aplica, desde en selección de personal hasta en la creación de personajes de ficción.

Así, la tipología de estereotipos no es nueva. Tanto las aquí mencionadas como la que va a proponerse a continuación son tipologías tentativas que esquematizan los estereotipos analizados. Ninguna tipología puede abarcar cada tipo de personalidad ni cada tipo de personaje, pero sí proponer una catalogación simplificada de estereotipos que tienen en común rasgos y que dichos rasgos pueden ser objetivables.

La tipología de estereotipos pone en cuestión la novedad de la creación de una obra que utiliza alguno de estos estereotipos, aun cuando lo novedoso no es necesariamente nuevo: “El mercado cultural ha vivido muchos años del valor único de la novedad. Sabemos que esta idea ha sido vulgarizada hasta extremos insoportables, precisamente porque este culto ha querido encubrir las fuentes originales de las narraciones.” (Balló y Pérez 2005, 11). Aquí no se trata de ficciones de repetición, como tratan estos autores en su ensayo *Yo ya he estado aquí*, si no de personajes que se han asentado en el consciente y en el inconsciente colectivo como estereotipos o roles y que, en algunos casos, han dado lugar a ficciones de repetición.

Es, por ello, necesario conocer el origen de los personajes, ir directamente al arquetipo. El creador –autor, guionista- puede, entonces, decidir cuántos rasgos del personaje desea variar y cuántos no. Así, desmontar el cliché es necesario para volver a montarlo, deconstruirlo para reconstruirlo. “Stereotypes can be oppressive if they are blindly accepted rather than challenged” (Bogart 2004, 98). Con tal propósito, se aborda aquí la plasmación de una tipología de arquetipos que han producido personajes y de las relaciones románticas de estos personajes entre ellos. El estudio de la representación del amor romántico a través de estereotipos de héroe y heroína en el cine y la televisión es el asunto central de la investigación, así como la evolución de estos roles, según el desarrollo social y el contexto histórico.

Esta tipología no pretende restringir los personajes meramente a una clasificación, todo lo contrario. Se trata, más bien, de proponer estereotipos a partir de los arquetipos primigenios, señalar su evolución en el cine y la televisión, y sugerir –en la conclusión- su posible evolución futura. Como la sociedad no detiene sus cambios, tampoco lo hace la ficción.

Para la elaboración de la tipología, será necesario, en primer lugar, estudiar los patrones de personajes sobre los que se ha construido la fábula romántica, los protagonistas de los mitos románticos. Como mitos románticos o historias de amor entendemos toda historia cuyo argumento principal gira alrededor de un conflicto de naturaleza romántica. En ellas, los protagonistas, son el centro de la historia. “A Sófocles se le atribuye la organización de toda la trama como una sola acción en torno a un protagonista, que es sometido a toda clase de violentos contrastes. Un protagonista que aparece aislado de todos los demás y destaca entre ellos por su grandeza” (Cano 2002, 39).

Los distintos momentos históricos y las diversas corrientes artísticas han hecho que esa representación del amor sufra fluctuaciones, aunque el mito del amor como pasión y como emoción haya sufrido pocas variaciones. El amor es el Santo Grial de las emociones, el objetivo puesto en dificultad. Conseguir el amor del otro, superar los obstáculos, afrontar su pérdida, tratar de recuperarlo. El tema es tan viejo como el mundo, y, aun así, nunca ha caducado y se ha mantenido, en su esencia, inalterable. Es, por tanto, el tema más universal.

En la fabulación del amor sí han sufrido transformaciones importantes sus protagonistas. El rol masculino y el rol femenino en las historias de amor ha experimentado cambios considerables a lo largo de la Historia. Los arquetipos han cambiado, adaptándose a los cambios sociales. Cada sociedad, en cada momento histórico, ha definido un concepto de hombre y un concepto de mujer.

Hay voces que proclaman que en la sociedad actual, el mito ya no es histórico, sino mediático. “El mito, según Roland Barthes, es un lenguaje, nos informa sobre la sociedad, y así hay que decodificarlo: no como una expresión

directa, sino como un mensaje que hay que interpretar, un poco al modo de los sueños, por la carga de inconsciente y de imaginarios que vehicula. Hoy, debido a la crisis histórica, los mitos son de índole mediática más que histórica, están menos orientados hacia el pasado, son poco proclives a la transmisión de patrimonios y están más anclados en el presente. Hay una mitología de lo cotidiano –la que analizó precisamente Barthes en *Mitologías*- que se nutre de pequeños hechos (sucesos más que acontecimientos históricos), centrada en figuras anónimas de la vida cotidiana, antes que en grandes héroes, que se recrea más que en lo extraordinario, destinada antes que nada a colmar el vacío social (Y. Barel; G. Lopovetski).” (Imbert 2008, 30). Podríamos inferir que no vivimos anclados en el pasado, si no, como sostiene Barthes, en el presente. Pero ese vivir “anclados en el presente” presenta una contradicción evidente. El presente se reinventa cada día, mientras que el presente es el que es, el que fue, podemos reinterpretarlo, pero no repetirlo, no revivirlo, no reinventarlo. Por ello, nos afecte más o menos, no renunciar a él, a nuestra vasta herencia cultural occidental. En este sentido, el legado del conflicto amoroso es una incuestionable importa en nuestro acervo, en nuestra conducta cotidiana. Somos lo que somos y lo que eran nuestros ancestros, amamos como amaban ellos aunque, ciertamente, los obstáculos que las tradiciones imponían al amor han ido desapareciendo, dinamitados por cambios y revoluciones, sociales y sexuales.

1. 2. La construcción del mito del amor (la invención del amor).

¿Qué es el amor?³ ¿Es una coartada para la actividad reproductora del ser humano? ¿Van unidas la invención del amor y de la monogamia? ¿Por qué es el amor el tema más profusamente tratado en la ficción?

El ser humano nace y muere solo, pero pasa la vida tratando de no estarlo. “Esa conciencia de sí mismo, como una entidad separada, la conciencia de su breve lapso de vida, del hecho de que nace sin que intervenga su voluntad y ha de morir contra su voluntad, la conciencia de que morirá antes que los que ama, o éstos antes que él, la conciencia de su soledad y su “separatidad” (o estado de separación. En inglés: separateness), de su desvalidez frente a las fuerzas de la naturaleza y de la sociedad, todo ello hace de su existencia separada y desunida una insoportable prisión. Se volvería loco si no pudiera liberarse de su prisión y extender la mano para unirse en una u otra forma con los demás hombres, con el mundo exterior” (Fromm 1997, 3) .

El amor, como lo entendemos en Occidente, implica exclusividad, atención exclusiva a otra persona, es la “misteriosa inclinación pasional hacia una sola persona, es decir, transformación del “objeto erótico” en un sujeto libre y único” (Paz 1994, 34).

En esa búsqueda del otro, la Biblia nos cuenta que Dios creó a Eva como compañera de Adán, no como persona independiente: “Dijo luego el Señor Dios: “No es bueno que el hombre esté solo. Voy a hacerle una ayuda adecuada”. Y el Señor Dios formó del suelo todos los animales del campo y todas las aves del cielo y los llevó ante el hombre para ver cómo los llamaba, y para que cada ser

³ “Amor. (Del lat. amor, oris.)m. Sentimiento que mueve a desear que la realidad amada, otra persona, un grupo humano o alguna cosa, alcance lo que se juzga su bien, a procurar que ese deseo se cumpla y a gozar como bien propio el hecho de saberlo cumplido.” REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Lengua española*. Espasa Calpe.

viviente tuviese el nombre que el hombre le diera. El hombre puso nombres a todos los ganados, a las aves del cielo y a todos los animales del campo, mas para el hombre no encontró una ayuda adecuada. Entonces el Señor Dios hizo caer un profundo sueño sobre el hombre, el cual se durmió. Y le quitó una de las costillas, rellenando el vacío con carne. De la costilla que el Señor Dios había tomado del hombre formó una mujer y la llevó ante el hombre. Entonces éste exclamó: "Esta vez sí que es hueso de mis huesos y carne de mi carne. Esta será llamada mujer, porque del varón ha sido tomada." Por eso deja el hombre a su padre y a su madre y se une a su mujer, y se hacen una sola carne" (*Génesis 2:18-24*).



*Adán y Eva, la primera pareja bíblica,
representados por Alberto Durero en 1507.*

Así nace la primera relación “romántica” de la historia, aunque su razón no sea otra que la justificación, desde un punto de vista religioso, para la

existencia de los dos sexos y, por ende, para la procreación, y que siembra el germen de la subyugación de la mujer al hombre. La mujer nace para unirse al hombre y no para tener sentido por ella misma en la Humanidad, y, con ella, nace la noción de la mujer-pecado, debido a que, tras la Biblia “los comentaristas cristianos posteriores, al interpretar el mito literalmente, adoptaron una postura generalizadora: partieron del “pecado” de Eva y lo aplicaron al carácter femenino” (Baring y Cashford 2005, 550). Veinte siglos han tenido que pasar para poner en cuestión ese patrón religioso-cultural.

Una vez que existen los dos sexos en el ser humano, ¿cuál es el motivo de selección de uno u otro espécimen para realizar la cópula? ¿En qué criterios se basaron nuestros antecesores para elegir pareja? ¿Cómo surge el amor?

El amor es mitología, porque nace de la imaginación. “En una investigación efectuada por Helen Fisher, de la Rutgers University de Nueva Jersey, Arthur Aron, de la Universidad del Estado de Nueva York y Lucy L. Brown, del Albert Einstein College of Medicine, de Nueva York, se sugería que el amor apasionado o romántico surge, aproximadamente a la par que el nacimiento de la imaginación en las primeras especies de homínidos.” (Punset 2007, 147).

Así, el hombre imagina, crea, el amor, para después representarlo. El amor existe para asegurar la supervivencia de la especie humana y el imaginario colectivo crea una serie de patrones románticos que fomentan y difunden la conservación y consolidación de cada cultura. El amor es cultura y en cada una se propaga un determinado mito del amor.

¿Cuándo nace el mito? Una vez conseguidas las necesidades primarias, como el alimento o el albergue, el hombre y la mujer pueden entregarse al amor y al arte. Ambos han caminado juntos, a lo largo de la Historia. Los mitos

y las leyendas hablan, desde el origen de los tiempos, del sentimiento más universalmente ensalzado. El amor romántico no tiene rival como tema para la dramaturgia.

Ya en 1895 el dramaturgo Georges Polti se queja de la profusión de la representación del amor: "... la obra puede tratar de sociología, de política, de religión, de los procedimientos de la pintura, de un título de sucesión, de la explotación de minas, de la invención de un fusil, del descubrimiento de un producto químico, de no importa qué... itiene que haber en ella una historia de amor! ino escaparemos de ella!..." (Polti 2000)

El amor ensalza y enaltece, porque el personaje extrae lo mejor de sí mismo en un sentimiento generoso. "La obra romántica canta a la inevitable salvación, el inevitable triunfo del individuo sobre los dioses –o mediante las acciones de éstos-, triunfo debido, en definitiva, no al esfuerzo, sino a alguna excelencia inherente (aunque insospechada) al protagonista" (Mamet 2001, 30). El amor, pues, es fuente de salvación, aun cuando también –en el caso de la tragedia-, puede serlo de destrucción.

La representación del amor es también imitación. "El imitar es connatural al hombre desde niño, y en esto se diferencia de los demás animales, que es inclinadísimo a la imitación, y por ella adquiere las primeras noticias." (Aristóteles 2002, Capítulo II). A esta imitación se añade la ilusión, porque sin ilusión, no existe ficción. Esta ilusión la crea el autor con su imaginación pero requiere la complicidad del espectador o del lector, dispuesto a "suspender la verosimilitud" porque es consciente de que lo que ve o lo que lee es ficción. "For the stage action to be compelling, the spectator must be drawn into the fiction by suspending certain important criteria normally operative in assesing reality, that is, "submitting to illusion" as it is usually

put or, in less suggestive terms, accepting the pretense or engaging in the fiction as make-believe.” (Dobrov 2000, 12). Es, entonces, la ilusión del amor.

¿Por qué los autores dramáticos han puesto tanto énfasis en la representación del amor romántico? ¿No es acaso tan importante la conquista del amor como la del poder o la del sustento? Y, sin embargo, no han sido estos tan profusamente representados. La explicación del fenómeno puede estar en la necesidad, por parte del autor, de una conexión emocional directa con el lector o el público. La dramaturgia es un arte de emociones, más que de razones. El arte de la dramaturgia es el arte del entretenimiento y el espectador siente la experiencia de la representación, y busca en ella evasión antes que reflexión, aunque esta esté implícita, en el segundo término narrativo que llamamos subtexto. Esto es debido a que el amor es emoción, antitético de la razón: “Few things can be as antithetical to sex as thought. Sex is the product of the body. It is unreflective, Dionysiac, and immediate, a release from rational bondage, an ecstatic resolution of a physical desire.” (De Botton 1993, 45).

Así, la explicación del fenómeno de la exagerada representación dramática del amor también la podemos encontrar en la propia personalidad del autor y su biografía. Los autores dramáticos han sido, durante siglos, individuos que perseguían la gloria y el reconocimiento, dejar una herencia en forma de obra que pudiera sobrevivirles era el deseado legado, junto con la necesidad de sobrevivir ejerciendo su oficio.

Llegar a cuantas más almas sea posible está en la mente del creador no elitista. Y este objetivo se hace más necesario cuando en el s. XX nace un nuevo tipo de autor dramático: el guionista. Este sí es un mercader de ideas, al servicio de una industria de masas que mueve cifras millonarias. Y si, hasta ese

momento, el autor era un artesano de un producto que llegaba a audiencias minoritarias, bien por la difusión de un libro o por la limitada capacidad de un teatro, con la llegada de los medios de comunicación de masas, el cine primero, y después la televisión, la obra del autor de masas cobra una publicidad que nunca había tenido. Entonces, se trata de propagar, más que nunca, fábulas que atrapen el interés del público. Y el guionista, como lo hicieron sus homólogos griegos siglos atrás, escoge el tema del amor. El mito del amor pasa así al celuloide y se universaliza.

Si el amor se representa como imitación y como ilusión, en cada momento histórico, esa forma de representación varía. Los corsés sociales y culturales han definido, a lo largo de la historia, la representación del amor. La literatura, el teatro y el cine han divulgado aquello que sucedía en la sociedad de cada momento, ya fuere como vanguardia o como corriente mayoritaria. Es, por tanto, imposible sustraer de la ficción romántica la realidad social de la que nace. “Constant change is the very essence of all existence. Everything in time passes into its opposite. Everything within itself contains its own opposite. Change is a force which impels it to move, and this very movement becomes something different from what it was. The past becomes the present and both determine the future” (Egri 1960, 50). Los cambios son imparables en la sociedad y estos provocan la evolución en los roles o arquetipos que representan los autores en sus obras de ficción.

Sin embargo, el arte tiene un valor eterno y los fundamentos de estas representaciones, aunque sus formas sean modernas, se encuentran en las tradiciones, *ergo*, en los mitos. “History develops, Art stand still, is a crude motto, indeed it is almost a slogan, and though forced to adopt it we must not do so without admitting it vulgarly. (...) Let me quote here for our comfort

from my immediate predecessor in this lectureship, Mr. T.S. Eliot. Mr. Eliot enumerates, in the introduction to *The Sacred Wood*, the duties of the critic. “It is part of his business to preserve tradition-when a good tradition exists. It is part of his business to see literature steadily and to see it whole; and this is eminently to see it not as consecrated by time, but to see it beyond time”. The first duty we cannot perform, the second we must try to perform.” (Forster 1985, 21)

Así, las raíces de la representación del amor en el cine están en la representación del amor en la mitología clásica y en la literatura modernas. El repaso de esta representación, a grandes rasgos, servirá para terminar esta introducción a la construcción del mito del amor.

1.2.1. Arquetipos mitológicos clásicos: Grecia y Roma.

En la cosmogonía griega, el amor (Eros) emerge del huevo de la noche, que flota en el Caos. Venus (Afrodita) es la diosa del amor y de la belleza, hija de Júpiter, el padre de los dioses y de los hombres, y madre de Cupido (Eros), el dios del amor. En estos protagonistas encontramos la génesis de la representación romántica de la Mitología Griega.

El tema del amor ya se trata en la poesía griega, como en la *Antología Palatina*, pero es en el teatro de Sófocles – *Antígona*, *Electra* y *Edipo* - y en el de Eurípides - *Fedra*, *Medea*- donde alcanza su expresión plena. La tragedia nace en Grecia y encuentra en la lucha por el amor la fuente de su mejor drama. No olvidemos que sin lucha, sin conflicto, no existe el drama, es un requisito *sine qua non*.

Sin embargo, hasta la aparición de las heroínas de Eurípides, en la casi totalidad de ejemplos de amor sentimental se da entre esposos, puesto que los jóvenes apenas llegaban a verse antes de su boda, pactada por las familias por razones sociales (García Gual 2008, 73). También en las elegías de la época helenística se analiza y describe de una manera bastante pormenorizada la naturaleza, los síntomas y las consecuencias del amor. En ellas se trata el amor como un fuego, un estado febril que prende de tal manera en el enamorado que éste sucumbe irremediabilmente, o como una locura, un exceso irracional que acarrea grandes sufrimientos (Calderón 1997, 2, 5, 6). De hecho, Partenio de Nicea ya elabora su tratado *Sobre los sufrimientos amorosos* en el s. I compendiando historias de amor.

Pero el amor es tratado como el deseo (*pothos*) que produce placer: “As

is often the case in ancient Greece, the effects of love are portrayed not so much in terms of personal feeling as in terms of their psychological aspects.” (Calame 1999, 5). También el aspecto social de la representación era importante, en las relaciones de parejas de adultos, de adultos y adolescentes – efebos- y en las relaciones homosexuales.

Si la Grecia clásica es cuna de la civilización occidental y también de las primeras obras sobre el amor, también ahí nace con Aristóteles el primer, y probablemente más importante, texto sobre dramaturgia: *Poética*, de Aristóteles. En ella asienta las bases de la creación dramática, sus géneros y los personajes según estos.

Llama la atención en la doctrina aristotélica su categorización de las cualidades de sus personajes, que deben ser buenos aunque “depende, sin embargo, del tipo de persona, pues también una mujer puede ser buena y debe serlo el esclavo, aunque tal vez la primera es de un tipo inferior y el segundo es enteramente abyecto” (Aristóteles 2002, 99) y adecuados “pues hay, en efecto, un carácter viril, pero no es adecuado que una mujer sea viril o que produzca terror” (Aristóteles 2002, 99). La tercera cualidad es la semejanza y la cuarta la consistencia. Así pues, un personaje femenino es considerado inferior en la Antigua Grecia.

En la otra gran cultura clásica, la de Roma, comienza a expandirse el germen de nuestra actual cultura del amor. De hecho, en Roma está datada la primera obra romántica: “El primer gran poema de amor es obra de Teócrito: *La hechicera*. Fue escrito en el primer cuarto del siglo III a.C. (...) El poema es un largo monólogo de Simetha, amante abandonada de Delfis.” (Paz 1994, 51)

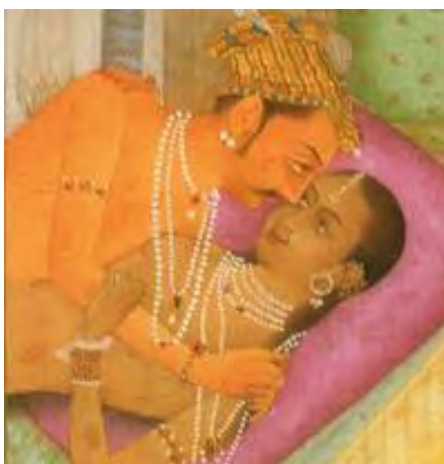
En Roma es la evolución social la que hace que se represente el tema del amor, precisamente cuando se crea su urbe como capital del Imperio: “Para

encontrar prefiguraciones y premoniciones de lo que sería el amor entre nosotros hay que ir a Alejandría y a Roma. El amor nace en la gran ciudad.” (Paz 1994, 51) Es ahí donde surgen nuevos tipos de mujeres, y un elemento de gran importancia: la mujer puede decidir y por ello se crea ese nuevo tipo de conflicto. “Unas y otras, las patricias y las cortesanas, son mujeres libres en los diversos sentidos de la palabra; por su nacimiento, por sus medios y por sus costumbres. Libres, sobre todo, porque en una medida desconocida hasta entonces tienen albedrío para aceptar o rechazar a sus amantes. Son dueñas de su cuerpo y de su alma. Las heroínas de los poemas eróticos y amorosos provienen de las dos clases.” (Paz 1994, 56).

1.2.2. Arquetipos románticos en culturas clásicas no europeas

Si en Occidente el amor nace con la capacidad de elegir, en Oriente lo hace con la imposición: “En Oriente el amor fue pensado dentro de una tradición religiosa; no fue un pensamiento autónomo sino una derivación de esta o aquella doctrina.” (Paz 1994, 37).

En Oriente es donde se manifiesta de una manera más pronunciada la influencia de la sociedad y, sobre todo, de la religión en el ritual amoroso: “En cuanto al budismo: niega resueltamente la existencia de un alma individual. En las dos novelas –para volver a las obras de Cao Xuequin y de Murasaki- el amor es un destino impuesto desde el pasado. Más exactamente: es el karma de cada personaje. El karma, como es sabido, no es sino el resultado de nuestras vidas anteriores. (...) En cambio, en Occidente el amor es un destino libremente escogido.” (Paz 1994, 38). La predestinación no sólo es de tipo religioso, hay normas sobre la elegibilidad de pareja, bien sea por una cuestión de casta, virtud o situación marital de la mujer, en el caso de la India, donde es el hombre quien tiene esa libertad de elección, dentro de unas prerrogativas.



El amor oriental es cuestión de karma.

En el Kamasutra, se especifican las mujeres con las que se puede gozar, “las Nayikas son de tres clases: muchachas, mujeres casadas dos veces y mujeres públicas.” Contempla otras cuatro más, aunque no haya motivos especiales para dirigirse a ellas: “una mujer a la que uno se dirige en una ocasión especial, incluso si está casada con otro hombre; (...) una mujer entretenida por un ministro, o que le visita de vez en cuando; o una viuda que apoya los proyectos de un hombre ante otro hombre al que ella frecuenta; (...) una mujer que viva ascéticamente y en estado de viudedad; (...) la hija de una mujer pública y una criada que todavía sean vírgenes.” Además, se discriminan las mujeres a las que no se puede gozar: “una leprosa; una lunática; una mujer que ha sido expulsada de su casta; una mujer que revele secretos; una mujer que exprese públicamente su deseo de relaciones sexuales, una mujer extremadamente blanca; una mujer extremadamente negra; una mujer que huela mal; una mujer que sea pariente próxima; una mujer con la que se tenga amistad; una mujer que viva ascéticamente; y finalmente, la mujer de un pariente, de un amigo, de un Brahmán letrado, o de un rey” (Kamasutra 1990, 131-135).

En China, la sociedad confuciana prácticamente incapacitaba a la mujer para decidir, algo que atestigua el Libro de los ritos (aproximadamente del siglo IV a.C): “El comportamiento de las mujeres estaba regido en concreto por lo que se conoce como “tres obediencias” y “cuatro conductas morales”. Las obediencias eran un eufemismo para denominar la total pertenencia y subordinación al sexo masculino representado en cada momento por el padre, el marido o el hijo primogénito: “En la familia se obedece al padre, al casarse se obedece al marido, a la muerte del marido se obedece al hijo” (Fisac 1997, 18).

Como en Occidente, también en China la tradición ha dictado una dualidad en los estereotipos femeninos: la mujer casta y sumisa frente a la mujer de carácter, la *femme fatale* seductora y maléfica. Así, en el capítulo “La imagen de la mujer en la literatura china clásica”, Taciana Fisac alude a ciertos estereotipos de mujer recogidos en obras chinas: En los *Cuentos de Liao Zhai* (s. XVII) “bellas muchachas u horripilantes mujeres-espectros se acercan a los hombres para incitarlos, seducirlos, pervertirlos o, incluso, cometer asesinatos. Cuando no es así, aparecen como perfectas esposas abnegadas que aceptan todas las reglas sociales aunque ello les conduzca a la muerte” (Fisac 1997, 57); también en *Al borde del agua* (s. XIV) “la mujer aparece como débil y necesitada de cuidado, no importa cual sea su condición social; por otra, las mujeres son poderosas, vitales e incluso amenazantes por el ejercicio de sus capacidades seductoras” (Fisac 1997, 58); y en cuanto a *Jin Ping Mei* (s. XVI) sus personajes femeninos “han sido considerados como el prototipo de mujer adúltera y depravada, capaz de llegar al homicidio e incluso al infanticidio” (Fisac 1997, 62).

El hombre, en cambio, es el protagonista de las historias de la literatura china clásica, y recordemos, además, el carácter polígamo de dicha cultura, en la que era frecuente que un hombre tuviera varias concubinas. Esto era debido a que el hombre debía asegurarse su descendencia y a que la sociedad sí aceptaba la necesidad biológica del deseo sexual masculino.

1.2.1. El amor en los cantares medievales. El amor cortés.

En la Europa medieval se crea la noción de amor romántico que hoy conocemos: “Romantic love as we know it did not come into being until what is sometimes called the renaissance of the 12 century” (Bloch 1991, 9). Este nacimiento se une al florecer de la literatura romántica: “En el siglo XII, fue el siglo del nacimiento de Europa, en esa época surgen lo que serían después las grandes creaciones de nuestra civilización, entre ellas dos de las más notables: la poesía lírica y la idea del amor como forma de vida. Los poetas inventaron al “amor cortés”. Lo inventaron, claro, porque era una aspiración de aquella sociedad. (...) Los poetas no lo llamaron “amor cortés”; usaron otra expresión: fin d’amors, es decir, amor purificado, refinado.” (Paz 1994, 76).

En Occidente, nuevamente, la evolución en la representación del amor está ligado a una mayor libertad en las mujeres –también aquí de la alta sociedad, la nobleza- en el mundo feudal y a la transgresión que se produce al poder elegir ellas sus amantes -aquí, la dama al vasallo- fuera del matrimonio, algo que ensalzaba el “amor cortés”. “Entre las mujeres de ese período destacó la figura de Leonor de Aquitania, esposa de dos reyes, madre de Ricardo Corazón de León y patrona de poetas. Varias damas de la aristocracia fueron también trovadoras (...)” (Paz 1994, 78).

El “amor cortés” era para los cortesanos, para las élites, no para el pueblo llano, algo que perduraría durante siglos. “Era una poesía caballeresca, escrita por señores y dirigida a damas de su clase social. En un segundo momento aparecen los poetas profesionales; muchos de ellos no pertenecían a la nobleza y vivían de sus poemas, unos errantes de castillo en castillo y otros

bajo la protección de un gran señor o de una dama de alta alcurnia. La ficción poética del principio, que convertía al señor en vasallo de su dama, dejó de ser una convención y reflejó la realidad social: los poetas, casi siempre, eran de rango inferior al de las damas para las que componían sus canciones. Es natural que se acentuase la tonalidad ideal de la relación amorosa, aunque siempre asociada a la persona de la dama” (Paz 1994, 88). Esto se debía a que la esposa del cortesano que le acogía con un objetivo claro: “A cambio de esa protección la dama exigía que el trovador encumbrara y divulgara su prestigio por medio de sus canciones, que serían escuchadas en otras cortes y en ambientes alejados” (De Riquer 2004, 21). No es de extrañar, entonces, que el retrato de las damas fuera favorecedor, ya que de ello dependía el sustento del trovador.

Es entonces cuando “amor cortés” se profesionaliza y se popularizan estos poemas “de encargo”, creados para el disfrute de las damas. Entonces, “la mayoría de los trovadores eran poetas de profesión y sus cantos expresaban no tanto una experiencia personal vivida como una doctrina ética y estética” (Paz 1994, 89). Aunque las poesías eran creadas para ser transmitidas de forma oral por los juglares, sus obras están compiladas en cancioneros que incluían textos en prosa. “Son de dos tipos: las Vidas, biografías de trovadores, y las razós, comentarios de algunas poesías” (De Riquer 2004, 9).

De esta cultura nos quedan sus características más fundamentales: “Los rasgos más acusados de esta doctrina amorosa son cuatro: humildad (del amante), cortesía, adulterio y religión del amor. Así lo consideró C.S. Lewis en su estudio sobre *La alegoría del amor*” (García Gual 2008, 319).

Como en la lírica cortés provenzal, en la lírica cortés árabe, también el hombre debe someterse a la mujer. Dicha sumisión es celebrada por el Califa

al-Hakam I de Córdoba al afirmar que es hermosa para el hombre libre cuando él es esclavo del amor. (Galmés 1996, 19) El poeta árabe se dirige a la Dama, mientras el provenzal la llama domina o domna. A ambas el caballero debe cortejar de manera galante, y el adulterio estaba a la orden del día en una sociedad en la que el matrimonio tenía más que ver con la conquista territorial que con la amorosa. El amor debe ser puro, la *fin' amors*, conferido de un misticismo casi religioso que, sin embargo, “difiere sustancialmente del concepto de castidad cristiana, concebida como una mortificación agradable a los ojos de Dios.” (Galmés 1996, 91) y que no renuncia al disfrute carnal.

El amor cortés se va extinguiendo junto a la civilización provenzal, pero siembra por toda Europa un fruto al que, aunque muchos renuncien –incluido Petrarca- en aras de otra espiritualidad más “profunda”, permanece como herencia cultural.

Si en el “amor cortés” provenzal se difunde a la mujer como protagonista de las obras, esta característica también se da en España, en el romancero viejo castellano y en los cantares de gesta, aunque la sociedad patriarcal siga vigente. Además, en la épica castellana, aunque haya un patrón de mujer sumisa –la Jimena del *Cantar del Mío Cid*-, también hay una importante “presencia de “mujeres dominantes, mujeres que funcionan socialmente como hombres” y que son muy “conscientes de su propia sexualidad”⁴. Aún así, la mujer sigue necesitando de la protección y supervisión del hombre: “La mujer noble (única que aparece en estos relatos) se debe totalmente a su marido (doña Jimena del Cantar, doña Sancha de Fernán González), que no tiene por qué estar atento a ella, o bien a razones de

⁴ DEYERMOND, Alan: “La sexualidad en la épica española”. Nueva Revista de Filología Hispánica, México XXXVI, 2, 1988, pag 768-769. Citado en (Navas Ocaña, 342).

estirpe (doña Sancha, madre de los de Lara, o las hijas del Cid), o bien a razones de Estado (...); si por casualidad se ve con algún gobierno (doña Urraca), tendrá que aconsejarse de los hombres y terminará de todas formas entregándose a ellos” (Fonquerne y Esteban 1986, 84).

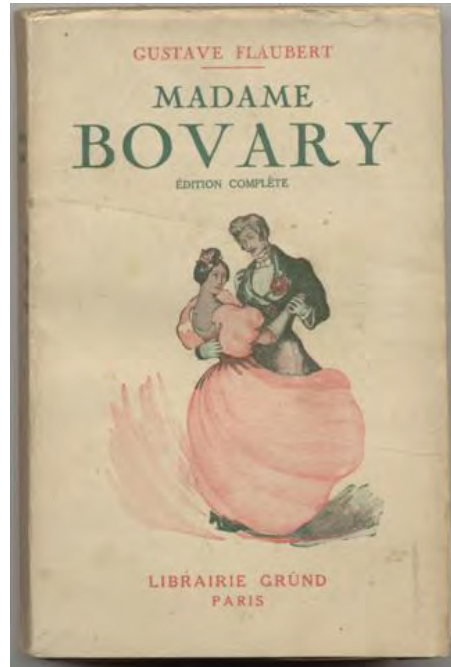
1.2.2. La exaltación del amor romántico: el Romanticismo.

A finales del siglo XVIII el amor se convierte en bandera con el Romanticismo. En Inglaterra este canon literario se plasma con autores como William Blake, William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge, Lord Byron, Percy Bysshe Shelley y John Keats. Tienen en común el ensalzamiento de los nobles valores surgidos como transgresión tras el efecto de la Revolución Francesa: “A renovated earth, a new Jerusalem, an era of virtue, justice, equality and peace was to be instituted through the Revolution. And poets declared themselves to be specially endowed with the capacity to vision this apocalypse” (Day 1996, 94-95).

También el Romanticismo abraza la creación de mujeres autoras en una época en que las labores femeninas seguían circunscribiéndose a las del cuidado de los hombres, los niños y los ancianos. En algunos casos, la literatura femenina trata esa abnegación, pero en otros, la oposición a esta: “On the other hand is a fierce, even violent confrontation with masculine obsession or male authority as in Wollstonecraft’s *Maria* and Mary Shelley’s *Frankenstein* and *Mathilda*.” (Alexander 1989, 4).

La sublimación del amor pasión es propio de los románticos. Ese amor pasional entra en el terreno de lo prohibido. “Es la rebelión, el hombre romántico se yergue contra todas las trabas que pueda ponerle la sociedad a su libre albedrío y, por esa independencia, llega incluso a desafiar a los preceptos divinos (Don Juan, Don Félix de Montemar, Don Alvaro, etc.), si este amor se resiste, entonces se mata o se suicida” (Torres 2001, 16). Lydia Bennet se fuga con el teniente Wickham en *Orgullo y Prejuicio*, rebelándose ante la sociedad,

como hace en *Madame Bovary* la infiel Emma, sepultada viva en un matrimonio, si no de conveniencia, al menos conveniente, que planea fugarse con su amante, Rodolphe.



Madame Bovary, publicada por primera vez en 1857.

Los Románticos transgreden las fronteras de lo establecido, incluido el vínculo matrimonial, en aras del amor: “In their search of the true nature of love, they often defied traditional beliefs, laws, and social customs” (Murray 2004, 698). El amor es revolucionario, y hasta bien entrado el siglo XX la asociación clase social-amor no deja de tener esa fundamental importancia. El amor-fugitivo deja, entonces, de ser perseguido.

La rebeldía hacia lo establecido es característico del Romanticismo: “El hombre Romántico alimenta un espíritu de rebeldía que le lleva a las más arriesgadas empresas políticas (la Revolución como idea permanente) o personales: contra el convencionalismo amoroso, la pasión y la vehemencia,

contra el orden y la seguridad, el amor al riesgo y a la aventura descabellada” (Torres 2001, 15).

Con el Romanticismo se abren las puertas a la excentricidad, al dandysmo, a aquello que se encuentra en los márgenes y en la vanguardia de la sociedad. El amor convencional deja paso a otras formas de amar. Oscar Wilde y Marcel Proust escandalizaron a sus coetáneos, pero con esos escándalos, el creador avanza a pasos de gigante hacia nuevos horizontes.

1.2.3. La racionalización del amor: el amor en el Realismo.

La novela realista trae en el siglo XIX un jarro de agua fría al Romanticismo. Esta llega con la revolución industrial y la definición de las grandes ciudades modernas, con la creación del proletariado y la difusión de los periódicos. La realidad y el costumbrismo se imponen, con tintes folletinescos, y son las descripciones naturalistas y no las idealizadas del Romanticismo las que adquieren prevalencia. “No longer is the individual mind or the power of sentiment enough to undermine the degenerative effects of the industrial revolution. From Balzac to Zola the emphasis will be on depicting a fallen world rather than on a vision of its resurrection” (Lehan 2005, 36). Máximos exponentes serán Dickens en Inglaterra, Tolstoi y Dostoievsky en Rusia, Zola y Balzac en Francia y Pérez Galdós y Clarín en España. Esta forma de literatura es, seguramente, el antecedente más directo del guión cinematográfico dramático y melodramático –y, desde luego, de la conocida como telenovela televisiva-.

Las dificultades por las que pasan los protagonistas de la novela realista hacen que el amor sea frecuentemente imposible por los corsés sociales –caso de Ana Ozores, en *La Regenta* o de *Anna Karerina*- o por las circunstancias materiales. En la novela de folletín “el tema del amor aparece como un impulso natural en el hombre que la le lleva a cometer desde las más heroicas acciones hasta los crímenes más vergonzosos” (Aparici y Gimeno 1996, 22). El amor prohibido, imposible o muy complicado es el gran filón del novelista, provocado por los grandes impedimentos sociales debido a la rígida moral imperante, entre otros factores. Esos obstáculos, adaptados a la actualidad,

serán la herencia que el guionista televisivo utilice para evitar que los enamorados puedan unirse, con la famosa “tensión sexual no resuelta” tan presente en las series de ficción y que se refiere a la, si no imposibilidad, dificultosa probabilidad de que la pareja protagonista se una.

En el siglo XX el amor pasa por el filtro filosófico y, además de ser objeto de creación, lo es de estudio. Ortega y Gasset disecciona el amor con su escalpelo filosófico, y lo considera “una obra de arte mayor, magnífica operación de las almas y de los cuerpos. Pero es indudable que para producirse necesita apoyarse en una porción de procesos mecánicos, automáticos y sin espiritualidad verdadera. Supuestos del amor que tanto valen son, cada uno de por sí, bastante estúpidos.” (Ortega 1968, 32, 33). El exclusivismo que aboca en obsesión es parte importante del proceso de “enamoramiento”, al que Ortega le concede una categoría de estado mental inferior y que asocia al éxtasis místico provocado por la religión. Ambos sumergen al enamorado en un “estado de gracia” de naturaleza hipnótica.

También los novelistas teorizan sobre el amor: Stendhal clasifica el amor en cuatro tipos: el amor pasión – el que nos arrastra por encima de nuestros intereses-; el amor placer – el que sabe conformarse a ellos-; y el amor físico –sexual- y el amor vanidad – el que halaga la vanidad con la adquisición del amante-.

El amor diseccionado bajo el microscopio de los científicos es un fenómeno del siglo XX y ya del XXI. La antropóloga Helen Fisher investiga la fisiología del enamorado y concluye: “Hallamos actividad en muchas partes del cerebro, pero las dos cosas más importantes fueron la actividad en una pequeñísima fábrica que hay cerca de la base del cerebro, llamada el área ventral tegmental. Y lo que hace esa fábrica es producir dopamina, un

estimulante natural: un estimulante que proporciona sensaciones de plenitud, euforia y cambios de humor.” (Fisher 2007, 1).

Ya sea mística, religiosa o científica la naturaleza del amor, lo cierto es que las creaciones alrededor de este tema universal tienen resonancias mitológicas. Y, sobre todo, esas manifestaciones siguen y promueven la evolución de la sociedad, ya que “It has always been the prime function of mythology and rite to supply the symbols that carry the human spirit forward, in counteraction to those other constant human fantasies that tend to tie it back” (Campbell 1998, 11). El mito, pues, es la fantasía colectiva de un pueblo, la representación de su pasado y a la vez de su futuro.

1.3. El conflicto. La piedra angular de la dramaturgia.

Sin conflicto, no hay historia. Esta es la máxima de la dramaturgia. El conflicto se entiende como la oposición de fuerzas, protagonista y antagonista, en torno a un objetivo que persigue el protagonista y que el antagonista quiere conseguir o evitar que lo haga el protagonista. Este sería el esquema clásico de la estructura de tres actos que explica la situación del conflicto:

ACTO 1

Detonante-establecimiento del objetivo-obstáculo-conflicto

ACTO 2

Obstáculos-superación de obstáculos-crisis

ACTO 3

Clímax-relajación del conflicto y desenlace

“Why does everyone think conflict is so bad? There’s a lot of good things coming out of conflict”, dice la protagonista de *Antes de amanecer*, dirigida por Richard Linklater, 1995. Ciertamente, hay muchas cosas buenas que resultan del conflicto, como las historias.

En guión, tratamos tres grandes tipos de conflictos: interno, externo o social y físico. Cada género cinematográfico o televisivo trata unos u otros conflictos, por sus propios condicionantes, dramáticos y de producción. Por ejemplo, en el género de acción, predomina el conflicto social o el conflicto físico: el héroe contra la amenaza de un fenómeno natural (como un tsunami, en *Lo imposible*, película dirigida por J. A. Bayona en 2012). En cambio, el cine de

autor trata más los conflictos internos de los personajes, explorando su mundo interior.

En esta tesis me centraré en el conflicto del que es objeto: el conflicto amoroso. En las historias de amor hay tanto conflictos externos como internos. El obstáculo para que la relación amorosa se consume puede encontrarse en la sociedad o en nosotros mismos. Pero es necesario ese obstáculo: “El amor feliz no tiene historia. Sólo el amor mortal es novelesco; es decir, el amor amenazado y condenado por la propia vida.” (De Rougemont 16, 1993). Sin ese escollo, no hay conflicto, no hay historia de amor ni obra de ficción. El conflicto amoroso tiene sus peculiaridades que exploraré en el siguiente epígrafe.

1.3.1. La naturaleza del conflicto amoroso.

Partiendo de la noción general de conflicto, la naturaleza del conflicto amoroso o romántico es la del amor (o la “sociedad amorosa”) puesto en dificultades. “Romance celebrates the inevitable salvation such triumph due, finally, not to exertion, but to some inherent (if unsuspected) excellence on the part of the protagonist.” (Mamet 1998, 16) Es la consecución del amor, entonces, lo que genera el conflicto. El/los antagonista/s se opone/n al triunfo del amor, de tal forma que el esquema de tres actos anteriormente expuesto se concreta en la historia de amor y en el conflicto amoroso:

ACTO 1

Enamoramiento-objeto del amor-antagonista-dificultad para conseguir el objeto del amor

ACTO 2

Obstáculos para conseguir el objeto del amor-superación de los obstáculos para conseguir el objeto del amor- crisis en las expectativas de superación del objeto amoroso

ACTO 3

Clímax al conseguir el objeto del amor-relajación en las dificultades-happy end

La naturaleza del amor parece, con frecuencia, ser la del que es puesto en dificultad, es decir, en riesgo. Históricamente, esa oposición provenía de agentes externos, sociales: etnia, clase, sexo, religión... Pero cuando en la sociedad occidental y en la época actual, tanto las leyes como las costumbres sociales han dinamitado tabúes atávicos, las historias de amor tienen un hilo más fino del que tejerse, y sus conflictos son prácticamente psicológicos, nada que un buen terapeuta no pueda solucionar o, al menos, poner sobre la mesa.

Siguiendo la descripción cognitiva del amor de Luchmann: “En el uso idiosincrático de Luchmann, “amor” representa un modo de comunicación particular, donde las personas pueden comprometerse con o sin experimentar los afectos que el uso popular del término pudiera imputar o demandar.” (Bauman 2005, 268). El mismo Luchmann sostiene que “en la práctica social las relaciones amorosas tienden a ser confusas, ambiguas, y ser atormentadas por la tensión, por lo que son probablemente causa de ansiedad. Ya que en la interpretación popular del amor se asume que la relación amorosa puede tener efecto sólo cuando es inducida por la “sinceridad” o la acompañan “sentimientos auténticos”, todos los ejemplos prácticos de intercambio amoroso deben estar contaminados por la persistente suspicacia de que el compañero pudiera embaucar (...)” (Bauman 2005, 268).

Ya, entonces, el conflicto viene dado por la suspicacia, por la inseguridad acerca de las verdaderas intenciones del otro. Pero, a diferencia de Luhmann, que postula la existencia de una parte activa, el amante, y una pasiva, el amado, Bauman defiende la mutualidad de los enamorados, el ser amante y amado simultánea o sucesivamente. Esa mutualidad es la cooperación necesaria para que la relación sea constructiva y posible, siempre que sea flexible. Porque existe la relación en la que la obsesión por compartirlo todo la convierte en

destruktiva, como también recoge Bauman, citando que “Hace algún tiempo Richard Sennet acuñó el término de comunidad destructiva (destructive Gemeinschaft) para una relación donde ambos participantes persiguen obsesivamente el derecho a la intimidad –a “abrirse” al compañero, a compartir todo con el compañero, la verdad más íntima acerca de la vida interior de uno, a ser “absolutamente sincero”, a no esconder nada (...)” (Bauman 2005 , 271) (Richard Sennet, “Destructive Gemeinschaft”, en Norman Birnbaum (ed.) *Beyond the Crisis*, Oxford, Oxford University Press, 1977.

Ese “abrirse” es tan exigente del otro que puede cortocircuitar la relación amorosa. Es este un nuevo conflicto amoroso postmoderno. También lo es la aceptación del hecho mismo de “estar enamorado”, del estado amoroso. Esto le sucede a la pareja protagonista de *Quiéreme si te atreves* (Francia, 2003), quienes, enamorados desde la infancia, pasan toda una vida para pronunciar las dos palabras mágicas: “Te quiero” Y, mientras tanto, juegan a “atrévete”, un juego que les coloca en los límites de la corrección política. Su protagonista, Julien Janvier, se cuestiona, entonces: “¿No sería más sencillo, como dice Edith Piaf en la *Vie en Rose*, tomarla entre tus brazos, hablarle al oído, decirle palabras de amor, palabras normales y corrientes?”

Porque su “juego de niños” era en realidad un juego de amantes sublimado, una inyección de felicidad: «Felicidad en estado puro, bruto, natural, volcánico, ¡Grandioso! Era lo mejor del mundo... Mejor que la droga, mejor que la heroína, mejor que la coca, crack, porros, hierba, marihuana, éxtasis, canutos, anfetis, tripis, ácidos, LSD. Mejor que el sexo, que una felación, que un 69, una orgía, una paja, el kamasutra, las bolas chinas. Mejor que la comida y la mantequilla de maní que comía de pequeño. Mejor que la trilogía de George Lucas, que el fin del milenio. Mejor que los andares de Emma

Pill, el baile de Marilyn Monroe, la Pitufina, Lara Croft, Naomi Campbell y que el lunar de Cindy Crawford. Mejor que la cara B de Abbey Road, que los solos de Jimi Hendrix. Mejor que el pequeño paso de Neil Armstrong sobre la Luna, el Space Mountain, Papá Noel, la fortuna de Bill Gates, los trances del Dalai Lama, las experiencias cercanas a la muerte, la resurrección de Lázaro. Mejor que la testosterona de Arnold Schwarzenegger o el colágeno de los labios de Pamela Anderson. Mejor que Woodstock y las rages más orgásmicas... Mejor que las drogas del Marqués de Sade, Arthur Rimbaud, Jim Morrison y Castaneda. Mejor que la libertad... Mejor que la vida».

Así, podemos contemplar cuatro tipos de conflictos de relación amorosa en la actualidad, dos de ellos son externos:

- 1) Susplicacia hacia el otro.
- 2) Excesiva demanda de sinceridad del otro.
- 3) Aceptación del estado amoroso.

En cuanto a los conflictos internos, la cuarta fuente de conflictos es aquella que encontramos con frecuencia en películas y series que exploran un tema fascinante en este cambio de siglo: el de la identidad, ya sea sexual, racial, etc. ¿Quiénes somos y cuál es nuestro límite? ¿Cómo nos situamos cuando el conflicto identitario colisiona con el amoroso? ¿Dónde se traslada el conflicto amoroso cuando nuestro “yo” más profundo es puesto a prueba y en riesgo?

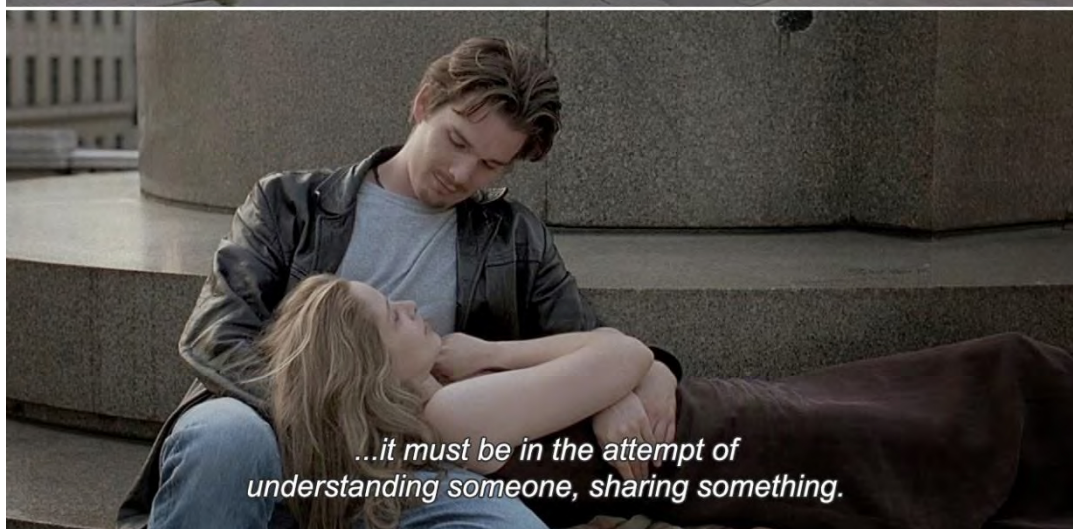
Los personajes en conflicto con su propia identidad a menudo sufren el desmembramiento familiar: “La desaparición de la familia, la ausencia del padre dejan a los hijos desamparados, solos ante su propio destino, al borde del abismo existencial” (Imbert 2010, 211). Estos personajes llamados borderline “(...) no son autosuficientes, porque no están instalados en la vida, lo que les otorga una especie de esponjosidad que los predispone a todo”. (Imbert 2010,

211). Son personajes a la deriva, emocionalmente frágiles, que se enfrentan a su vida afectiva “deconstruída” y que necesitan reconstruirla al solucionar (o no) su propio conflicto interno. El amor, en estos conflictos, está supeditado al descubrimiento, la revelación o la aceptación de nuestra identidad. El cine “indie” bebe a menudo de estos personajes. Es el caso del film *Transmérica* (Duncan Tucker, 2005), por ejemplo. En él Bree, el transexual protagonista, se acepta cuando acepta su paternidad. O en *La vida de Adèle* (Abdellatif Kechiche), es la protagonista la que se debate entre el amor salvaje y el amor familiar.

Y es que la identidad es la última frontera del conflicto amoroso: “La ambivalencia identitaria desemboca a menudo en un cuestionamiento de los valores, en particular los morales. Con una relativización de las fronteras entre el bien y el mal, recurrente en el cine actual (...)” (Imbert 2010, 318). Ya no podemos tomar por ciertos e inamovibles los valores que hemos heredado, sin más. El juego de poner a prueba esos valores para evolucionar es una constante en el cine de vanguardia actual. Y ese poner a prueba es, muchas veces, un reto a uno mismo, es ver cómo el personaje se enfrenta a su reflejo en el espejo y decide redibujar su retrato. Con frecuencia, nos encontramos con relatos sobre la aceptación de una peculiaridad, pero, en ocasiones, no existe un cuestionamiento sobre esa peculiaridad, como en *Spring Breakers* (dirigida por Harmony Korine en 2013), donde los personajes entonan una oda al hedonismo moderno, en el que caben, claro está, la sexualidad acelerada y el consumo de drogas.

Otro cambio en el conflicto amoroso en los tiempos recientes es la caducidad de la relación, la aceptación de la misma por parte de los “socios” de la “sociedad amorosa”. “Why does everybody think relationships should last

forever, anyway?” (...) Do you think tonight is our only night? (...) Let’s do it. No delusions, no projections.” (*Antes de amanecer*, dirigida por Richard Linklater, 1.995). El matrimonio parece un invento de una sociedad antigua, en la que la esperanza de vida era unos 50-60 años y en el que la procreación era la base de la relación. Pero en el siglo XXI, con una esperanza de vida de alrededor de 80 años y tras la revolución sexual de los años 60 que significó la masificación de los métodos anticonceptivos y con ella la llegada del “amor libre”, la relación amorosa tiende a ser caduca o, al menos, no necesariamente “de por vida”. La relación amorosa es la extensión social del estado amoroso, que es en esencia pasajero y temporal.



“¿Puede el más grande amor de tu vida durar únicamente una noche?” reza el cartel americano de *Antes del amanecer*. La respuesta es obvia... si no hubiera secuela, *Antes del atardecer*.

Alejados por fin de la presión reproductora y de los corsés sociales, el amor se convierte en un estado esporádico, que sólo en aras de otros intereses (familiares, económicos, sociales, políticos incluso) se institucionaliza como “sociedad amorosa” incluida en una diversidad de términos: matrimonio, pareja de hecho, etc.

La dimensión sexual del amor es aquella en cuyo filo los creadores de vanguardia marcan los límites, separando o uniendo sexo y amor, dependiendo del caso, pero no asumiendo el amor institucionalizado como norma obligatoria.

Somos los que vivimos en el siglo XXI los llamados a reinterpretar la fórmula del amor, y somos los autores del siglo XXI los llamados a reinterpretar el conflicto amoroso, resituando sus límites no ya en el exterior, sino en el interior.

1.3.2. El conflicto amoroso en las tipologías de historias: Vladimir Propp, Georges Polti y Joseph Campbell.

Vladimir Propp en su *Morfología del cuento*, publicada en ruso en 1928, estudió los cuentos populares buscando una estructura, e identificó las llamadas “31 funciones”, 31 puntos recurrentes de la trama, basándose en dos premisas: “1. Los elementos constantes, permanentes, del cuento son las funciones de los personajes, sean cuales fueren estos personajes y sea cual sea la manera en que cumplen esas funciones. Las funciones son las partes constitutivas fundamentales del cuento. 2. El número de funciones que incluye el cuento maravilloso es limitado.” (Propp 1971, 33). Pero Propp no analizaba los personajes, aunque sí los englobaba en “esferas de acción” de algunos arquetipos básicos, entre ellos la princesa, a quien denominaba “el personaje buscado” y el héroe, el personaje que realiza la búsqueda. A la princesa le asignaba: 4. La esfera de acción de la PRINCESA (del personaje buscado) y de su PADRE que incluye: la petición de realizar tareas difíciles (M), la imposición de una marca (1), el descubrimiento del falso héroe (Ex), el reconocimiento del héroe verdadero (Q), el castigo del segundo agresor (U) Y el matrimonio (W). La distinción entre las funciones de la princesa y las de su padre no puede ser muy precisa. El padre es quien, por lo general, propone las tareas difíciles; esta acción puede tener su origen en una actitud hostil con respecto al pretendiente. Además, suele ser él el que castiga o manda castigar al héroe falso.” (Propp 1971, 91) Al héroe le asignaba: “6. La esfera de acción del HÉROE que incluye: la partida para efectuar la búsqueda (Ct), la reacción ante las exigencias del donante (E), el matrimonio (W). La primera función (ct) caracteriza al héroe-buscador, y el héroe-víctima rellena las otras.” (Propp 1971, 92).

Por tanto, en el fondo, las “funciones” de Propp remiten a una historia romántica, a la historia de una búsqueda con un agente activo (el héroe) y otro pasivo (la princesa) y un antagonista (falso héroe o agresor). Las funciones que aludirían al conflicto serían las siguientes:

“VI. EL AGRESOR INTENTA ENGAÑAR A SU VICTIMA PARA APODERARSE DE ELLA O DE SUS BIENES (definición: engaño, designado con yi).” (...)

“VII. LA VICTIMA SE DEJA ENGAÑAR Y AYUDA ASI A SU ENEMIGO A SU PESAR (definición: complicidad, designada con ll).”

(Propp 1971, 41).

Aquí ya se ha establecido el peligro, la versión del llamado “detonante” (suceso que propulsa el establecimiento del conflicto) en la escritura de guiones.

“IX. SE DIVULGA LA NOTICIA DE LA FECHORIA O DE LA CARENCIA, SE DIRIGEN AL HEROE CON UNA PREGUNTA O UNA ORDEN, SE LE LLAMA O SE LE HACE PARTIR (definición: mediación, momento de transición, designado con B).

(Propp 1971, 47).”

“X. EL HEROE-BUSCADOR ACEPTA O DECIDE ACTUAR (definición: principio de la acción contraria, designado con e). (Propp 1971, 49)”

En esta función ya queda establecido el conflicto: el héroe acepta la lucha en la consecución de su objetivo (encontrar y rescatar a la princesa del agresor o antagonista).

En línea parecida, el mitógrafo norteamericano Joseph Campbell publica *The hero with a thousand faces* en 1949. En su obra, Campbell recoge en la parte de la iniciación del héroe el obligatorio “encuentro con la diosa”. Para Campbell, “Woman, in the picture language of mythology, represents the totality of what can be known. The hero is the one who comes to know. As he

progresses in the slow initiation which is life, the form of the goddess undergoes for him a series of transfigurations: she can never be greater than himself, though she can always promise more than he is yet capable of comprehending. She lures, she guides, she bids him burst his fetters. And if he can match her import, the two, the knower and the known, will be released from every limitation. Woman is the guide to the sublime acme of sensuous adventure. By deficient eyes she is reduced to inferior states; by the evil eye of ignorance she is spellbound to banality and ugliness. But she is redeemed by the eyes of understanding. The hero who can take her as she is, without undue commotion but with the kindness and assurance she requires, is potentially the king, the incarnate god, of her created world.” (Campbell 89, 106). La mujer es, entonces, la guía del héroe hacia la aventura, redimiéndole con su amabilidad.

Propp y Campbell abordan la estructura de cuentos y mitología, e incluyen en ella las historias románticas, pero sin clasificar los tipos o temas de dichas historias.

En 1916 el francés Georges Polti había tipificado lo que titularía como *Las 36 situaciones dramáticas*, en las que especificaba las 36 posibilidades de conflicto, incluyendo protagonistas y antagonistas. Algunas de ellas remiten al conflicto amoroso, como el asesinato adúltero (cometido por el cónyuge o el amante), los crímenes de amor involuntario (en el que la revelación de haber cometido o haber estado a punto de cometer incesto), todo sacrificado por una pasión (que clasifica la destrucción a la que puede llevar la pasión, por ejemplo, rompiendo el voto de castidad) o adulterio (en sus múltiples variantes).

La situación que mejor define el conflicto amoroso es la 28, denominada: “obstáculos al amor”, con tres elementos: dos amantes y un obstáculo. Polti clasifica varios conflictos posibles:

- A. (1) El matrimonio impedido por desigualdad de rango.
(2) Desigualdad de fortuna como impedimento al matrimonio.
- B. (1) Matrimonio impedido por enemigos y obstáculos contingentes.
- C. (1) Matrimonio prohibido por el compromiso previo de la joven con otro.
- D. (1) Una unión libre impedida por la oposición de los familiares.
- E. (1) Por la incompatibilidad de carácter de los amantes.

Esta tipología de Polti, generalista, es, sin embargo, precursora en la catalogación de los conflictos. Si bien, en mi tipología sobre estereotipos utilizo como base los mitos, en mi tipología sobre conflictos amorosos parto de deducciones a partir de observaciones (visionado de numerosas obras audiovisuales), de la lectura de textos que cito en la bibliografía y de mi experiencia como guionista.

2. LOS PERSONAJES ROMÁNTICOS.

Los arquetipos de personajes románticos se han perpetuado a lo largo del tiempo en las obras de ficción y en el inconsciente colectivo para que el cine y la televisión, en el siglo XX y XXI, los recojan y sigan utilizándolos, ya evolucionados, en forma de personajes que son de ficción pero que representan la sociedad en la que viven. Estos personajes configuran los mitos románticos del cine y de la televisión.

Es en el siglo XX cuando los cambios sociales se producen a mayor velocidad y afectan a un mayor número de población. Los avances tecnológicos permiten la divulgación de las ideas de manera masiva, tanto en el campo científico como cultural. Si hubo que esperar a la alfabetización y a la invención de la imprenta para la difusión de las obras escritas, el siglo XX alumbra la invención del cinematógrafo, que no conoce fronteras. La sociedad de consumo de imágenes comienza su andadura. Y esto provoca un punto de inflexión en la representación de las historias de amor y de los roles masculino y femenino. A partir de ahora, si antes la novela había influido en las élites y estas sucesivamente en las masas, el cine lo hará directamente en las masas.

La precipitación de cambios sociales en el siglo XX hará que los roles masculino y femenino experimenten una crisis, de la que resulta su trasposición en el cine y viceversa, el cine influye a su vez en la transformación de roles de género. Se cierra el círculo de la retroalimentación entre transformación de la sociedad y representación de roles.

Llegado el s. XX, las obras cinematográficas heredan los arquetipos clásicos que se configuraron siglos atrás en la literatura, y se adaptan a los

tiempos. “Muchas películas contienen elementos míticos, como el personaje heroico que vence los obstáculos de un determinado trayecto, pero, si no engendran una reflexión o sensación de identificación, dejarán de ser un mito verdadero” (Seger 2000, 160). Es decir, que son necesarios ciertos requerimientos para elevar a la categoría de míticos unos personajes. La identificación es primordial, ya que el espectador debe poder entender y empatizar con el personaje. Y a ello contribuyen algunos de sus rasgos, que el espectador inconscientemente asocia desde su infancia, gracias a los cuentos de hadas –recordemos el arquetipo de la “bruja malvada”, del “ogro”, el “lobo”, etc-.

En este sentido, Bruno Bettelheim en su *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* establece una diferencia básica entre cuentos de hadas y mitos. Para él, “el sentimiento principal que nos comunica un mito es: esto es absolutamente único; no podrían haberle sucedido a ningún mortal como tú y como yo” (Bettelheim 1990, 53), mientras que la cotidianeidad presente en los cuentos de hadas provocan mayor identificación. Sin embargo, los mitos clásicos, aunque representaran a los dioses y sus hazañas, han ido convirtiéndose en personajes “de carne y hueso” con sus versiones literarias posteriores, acercando así al lector –y después al espectador- a sus protagonistas. Los mitos se han humanizado, pues, bajando del Olimpo al plató.

Hay arquetipos clásicos que, además, se adaptan mejor al paso del tiempo. Este puede ser el caso de la mujer fatal, por ejemplo. “Presentan una mujer joven, seductora, y perversa –*Instinto Básico*–, que manipula y escapa a las posibilidades de comprensión del varón, igual que las míticas *Ariadna* o *Medea*. Sólo se diferencian los modelos de mujer actual ofrecidos en la ficción

cinematográfica, de estos personajes mitológicos, en su independencia económica” (Gila y Guil 1999, 92, 93).

La influencia del cine, además, va ser enorme. “La influencia del cine es tan poderosa que se ha llegado a decir que es éste el que crea los personajes que luego se desarrollan en la vida real y no a la inversa” (Gila y Guil 1999, 92). Lo cierto es que el cine no suele crear, sino reinterpretar personajes, pero es la difusión y el calado de estos en la sociedad lo extraordinario. Personajes cinematográficos como “alien” o “terminator” forman parte hasta del habla colectiva.

¿Por qué es tan grande la influencia? Porque el espectador sufre un proceso de identificación con el personaje, lo que los guionistas estadounidenses denominan “in his/her shoes”, “en sus zapatos”: “La *identificación secundaria* se corresponde con la identificación con tal o cual personaje de la ficción cinematográfica; este tipo de identificación “es susceptible de circular de un personaje a otro a lo largo de un film, interviniendo en su rotación las diversas técnicas de *découpage* -selección progresiva de puntos de vista-.” (Igartúa y Muñiz 2008, 3, 4). Esa identificación es de vital importancia para que el se produzca empatía y conexión emocional con el personaje. Freud en su “Psicología de las masas” explicaba que “El psicoanálisis ve en la identificación la primera manifestación de apego afectivo hacia otra persona” (Ricoeur 1999, 188). Sin esa conexión emocional, el sistema de roles o estereotipos no tendría relevancia.

Si el cine ha tratado y hasta creado esa transformación de roles a lo largo del siglo XX, en el último cuarto de ese siglo, la televisión ha tomado el relevo. Ya en el siglo XXI, la televisión e internet son los grandes medios de

globalización de ideas y de historias, tan influyentes como el cine –en realidad, las series de televisión son obras cinematográficas seriadas-.

En cuanto a los estereotipos de género, también estos sufren la evolución, paralela a su representación. Estos estereotipos “están tan interiorizados en nuestra cultura, que se transmiten a menudo de un modo indirecto” (Galán 2007, 231) y están asociados a patrones de comportamiento sexualizados: el hombre se manifiesta físicamente, la mujer emocionalmente. En su investigación “Construcción de género y ficción televisiva en España”, Elena Galán Fajardo sostiene que “las actitudes más frecuentes en los hombres son: la ética, eficiente, profesional, resolutiva y violenta (...), sin embargo, en las mujeres es: la nerviosa, preocupada, decepcionada, defraudada, dolida, frustrada, enfadada y entrometida.” (Galán 2007, 233).

¿Cómo cambian estos roles? Con el cambio de protagonistas. Si entendemos como protagonistas, en términos dramáticos, al personaje que sufre el conflicto principal de la historia y que es el principal dinamizador de la misma, es decir, el personaje más activo en la persecución de un objetivo, estos, los protagonistas, han sido tradicionalmente los hombres. Suya ha sido la Historia, con mayúscula, y suyas han sido las historias, con minúsculas.

En cambio, la mujer históricamente “siempre se identifica con el objeto de deseo, y éste es por tanto exclusivamente masculino, puesto que ella sólo desea ser deseada” (Segarra 2007, 25). Tuvieron que pasar más de veinte siglos para que se diera la vuelta a las tornas.

Las primeras protagonistas del cine son las mujeres de la “*screwball comedy*” (comedia loca o de enredo) enmarcada en la comedia romántica y las “*femmes fatales*” (mujeres fatales) del cine negro, en los años 30 y 40. Los motivos son diversos, pero es importante mencionar que “en los primeros

tiempos del *film noir*, que coincide con el inicio de la Segunda Guerra Mundial y los años de contienda, un elevado porcentaje de las personas que acudían a las salas de cine eran, por razones obvias, mujeres, al estar los hombres en su mayoría destinados en el frente.” (Rodríguez 2006, 70) Ellas tomaron las riendas de los negocios y se incorporaron al mercado laboral, para ocupar los puestos que los reclutas habían dejado vacantes. Ellas empezaron a “llevar los pantalones”.

La imparable incorporación de la mujer al mundo laboral en décadas sucesivas no ha significado, sin embargo, tanta visibilidad para la mujer en el cine. Ni siquiera en las décadas de los 60 y 70, con el feminismo y el post-feminismo, la mujer ha subido al podio de la narrativa cinematográfica. En la actualidad, la mujer raramente toma un papel protagónico en las historias de amor (salvo en las “comedias románticas”, diseñadas fundamentalmente para la audiencia femenina), y es, con frecuencia, el mero “interés romántico” del protagonista en historias cuyo género no es el romántico. Pero esa tendencia experimenta un lento cambio. En el cine de acción hay ya heroínas (desde *Alien* a la más reciente *Tigre y dragón* o a *Lara Croft*), en el thriller ellas seducen sin complejos como sus homólogas, las *femmes fatales* de los años 40, (*Instinto básico*) y el cine de autor trata el amor y la sexualidad desde el punto de vista de la mujer (*El piano*).

¿Las causas de ese retraso? Puede ser que el cine, transgresor durante décadas, se haya encontrado, a partir de los años 70, con que las películas no son meras obras de arte, si no productos comerciales. La necesidad de conseguir un *blockbuster* (taquillazo) –o un *rating* mínimo en el caso del la televisión- que llegue al público más numeroso posible, puede apelar al conservadurismo.

Otra posible causa es que la mayoría de los autores cinematográficos, directores y guionistas, son de sexo masculino. A ello achaco el mayoritario papel protagónico del hombre en el cine. Sin embargo, hay directores con sensibilidad femenina (sean o no homosexuales) que retratan el universo femenino. Esto sucede, con más frecuencia, en la televisión. Las series son productos de consumo y a productores y programadores no se les escapa que la mujer toma la mayor parte de las decisiones de compra de productos de consumo. Así pues, el rol femenino va tomando protagonismo activo y cada vez hay más series con protagonista femenina: *Weeds*, *Sexo en Nueva York*, *Mujeres desesperadas*, *Betty la fea*, *Las chicas Gilmore*, *Médium*, *30 Rock*... Algo más abundante en la televisión americana que en la española. Y, como el romanticismo ha estado ligado históricamente a la condición femenina, se producen más obras destinadas a ese público. En ese sentido, merece la pena resaltar la representación del escepticismo en el amor de la mujer actual y su reivindicación de las relaciones sexuales sin ser necesariamente románticas (caso de la película *Thelma & Louise* o de la serie *Sexo en Nueva York*).

Los estereotipos no cambian en sus rasgos más característicos, pero sí evolucionan conforme lo hace la sociedad y, sobre todo, evolucionan de forma muy significativa los roles de género. Así, los personajes arquetípicos varían alguno de sus rasgos para acomodarse a los tiempos. Lo mismo sucede con las relaciones románticas entre estos estereotipos, que se transforman en alguno de sus rasgos esenciales pero que, no por ello, dejan de responder a un patrón heredado o “clásico”. La explicación la podríamos encontrar en una cita de la actriz Sharon Stone: “Hace poco encontré a un arqueólogo que me dijo que era la reencarnación de Afrodita o de Diana. Este deseo de mitos y leyendas se

remonta a la Grecia clásica y, por lo visto, nuestra civilización sigue compartiéndolo” (Deleyto 2003, 157-158)⁵.

Poco nos distingue, en realidad, a los espectadores en las salas de cine y a los televidentes de los asistentes al teatro griego: ellos, como nosotros, seguimos demandando mitos.

⁵ En Rebinchon, Michel (1995), “Sharon Stone: ce que la femme veut...”, *Studio Magazine*, 99, págs, 56-62.

2.1. Estereotipos de personajes y relaciones de parejas en el cine y la televisión.

2.1.1. La Cenicienta y el príncipe azul.

Cenicienta es un personaje mitológico, y, como los cuentos de hadas, influye desde la infancia en el inconsciente individual y colectivo, y es parte del acervo cultural occidental. Citando la obra de Marcia Lieberman *Some Day My Prince Will Come: Female Acculturation Through The Fairy Tale*: “Only the best-known stories, those that everyone has read or heard, indeed, those that Disney has popularized, have affected masses of children in our culture: Cinderella, the Sleeping Beauty and Snow White are mythic figures who have replaced the old Greek and Norse gods, goddesses and heroes for most children” (Haase 2004, 1).

Los cuentos de hadas son, además, como afirma Madonna Kolbenschlag, “parables of feminine socialization” ⁶, un espejo donde las niñas proyectan su imagen adulta. El caso de Cenicienta es paradigmático, y es uno de los arquetipos femeninos más repetidos en la ficción universal.

El arquetipo de “cenicienta” proviene del personaje que, en diferentes relatos, se transmite a través de la tradición oral, y ya hay testimonios de él en el antiguo Egipto y en Roma. Pero comienza a popularizarse a partir de 1697 con el cuento de Charles Perrault titulado *Cendrillon* y, posteriormente reversionado, en 1812, por los hermanos Jacob & Wilhelm Grimm, y titulado

⁶ KOLBENSCHLAG, Madonna (1979) *Kiss Sleeping Beauty Good-Bye: Breaking The Spell of Feminine Myths and Models*. Citada en (Haase 2004, 6).

Aschenputtel. Ambos narraban las vicisitudes de la joven sometida a un trato vejatorio por sus hermanastras tras la boda de su padre con una nueva mujer, y de la peripecia en la que el príncipe la busca y logra a encontrarla tras enamorarse de ella en un baile.

Ambas versiones tienen sus diferencias. En el cuento de Perrault, Cenicienta es pasiva y no provoca el hechizo que le permite encontrar a su “príncipe azul”. Además, es sacrificada y sumisa: “Messages about women and submissiveness, dependence, and beauty are embedded in this version of the tale”. (Parsons 2004, 144) En el cuento de los Grimm, Cenicienta es activa en cuanto a conjurar el hechizo que le permitirá ir al baile y su aspecto físico no cambia: “This Cinderella does not need to be transformed into a beauty for him to see her intrinsic worth”. (Parsons 2004, 146)

Pero el mito es el mismo. La protagonista es pobre y víctima de las circunstancias desfavorables que la rodean y necesita a un salvador para salir del mundo difícil que le ha tocado vivir. Ella es Cenicienta, él es el “Príncipe Azul”. “La imagen de lo masculino asociada al príncipe azul no se puede desligar de la imagen de lo femenino como una princesa indefensa. Ya sea que fuéramos Bellas Durmientes, Cenicientas o Blancanieves, la llegada del príncipe era nuestra ÚNICA posibilidad de salvación “ (Acher 2005, 144). Además, él la elige a ella. Desde el cuento clásico, es el “príncipe azul” el que decide cuál de las bellas mujeres que se disputan su amor es la ganadora.

En la *Cenicienta*, como afirma Huang Mei, “the code of propriety is carefully woven into a myth that romanticizes woman’s subordinate and domesticated role within the patriarchy”⁷. La sumisión y la obediencia al

⁷ MEI, Huang *Transforming the Cinderella Dream: from Frances Burney to Charlotte Bronte*. Citado en (Hasse 2004, 20).

hombre es una parte esencial del rol femenino, que ha pertenecido inalterable durante siglos. Es lo que Colette Dowling define como “el complejo de cenicienta” en su obra del mismo nombre, *“El complejo de Cenicienta. El miedo de las mujeres a la independencia”*, y que se trata de “un entramado de actitudes y temores largamente reprimidos que tienen sumidas a las mujeres en una especie de letargo y que les impide el pleno uso de sus facultades y de su creatividad. Como Cenicientas, las mujeres esperan hoy algo que, desde el exterior, venga a transformar su vida” (Dowling 1982, 35).

Este “complejo de Cenicienta” está tan arraigado en el rol de género y tan interiorizado en el inconsciente femenino que no es de extrañar que haya profusión de obras de ficción basadas en el personaje arquetípico de la Cenicienta –como en el del rescatador, su “Príncipe azul”-. Aquí analizaré cinco versiones cinematográficas y televisivas del cuento clásico: *La Cenicienta*, *Sabrina*, *Pretty Woman*, *Armas de mujer* y *Betty La Fea*. La primera es una adaptación más o menos fiel del cuento, la segunda y la tercera son versiones libres y, en el cuarto y quinto caso, el arquetipo evoluciona, como lo hace la sociedad.

En la película de Disney, de 1950, *La Cenicienta*, encontramos una protagonista rubia, muy bella y con un gran corazón. Ella, además, es sencilla y no se da importancia, al contrario que sus antagonistas –su madrastra y sus hermanastras, Drusilla y Anastasia-. Como en otras protagonistas de Disney, aquí también “his heroine’s naturalness, even more than her beauty, is what attracts the prince” (Brode 2005, 130). Ella seduce al príncipe de manera natural, glorificándose así el “flechazo”, algo habitual en los cuentos de hadas, y él la elige para casarse y ser felices para siempre, el *happy end* habitual en el género.

El filme de Disney se produce a mitad del siglo pasado, en una época de renovado puritanismo en Estados Unidos, aún inmerso en la Guerra Fría. En ese año se producen también *El crepúsculo de los dioses* (dirigida por Billy Wilder) y *Eva al desnudo* (dirigida por Joe Mankiewicz), pero sus protagonistas, una sobreactuada diva del cine mudo y una estrella del teatro de humor ácido, distan mucho de la alegre, vivaz y sencilla Cenicienta. Ella, la creación de Disney, fue diseñada para dar a las masas, desde niños a adultos, la ilusión de que una vida mejor es posible: “El amor se convierte en el vehículo de una felicidad basada en el progreso social, pero que redime esta ascensión de sus connotaciones más materialistas. No tiene nada de extraño que uno de los contextos donde el argumento cristaliza con más fuerza sea la década de los treinta, en los Estados Unidos, escenario de la gran depresión económica” (Balló y Pérez 2004, 199).



La Cenicienta y el “príncipe azul” en el clásico animado de Disney de 1950.

Pero el medio de conseguir una vida mejor que difunde *La Cenicienta* es el rescate del hombre. Cenicienta no es independiente, no puede conseguir por

sí misma una vida confortable. Él tiene dinero pero necesita amor, el que ella puede darle. En cambio, él tiene dinero y sabiduría y ella aspira a adquirirlas mediante su unión con él. Él es el hombre-padre, que la rescata con el trueque amor/alegría-dinero/comodidad. Este está tan presente en *La Cenicienta*, de Disney, en 1950, como en *Pretty Woman*, en 1990: “(...) en los dos filmes el sexo masculino es superior al femenino en riqueza, ocupación laboral y estatus social; el sexo femenino solo puede elevar su estatus a través del matrimonio; los hombres tienen mucho más poder y son los liberadores de las mujeres; de estas, las que tienen poder aparecen caracterizadas como malas o tontas” (Rodríguez 2006, 286)⁸.

Ese estudio remarca que los estereotipos femeninos siguen vigentes, ya sea en la película de la factoría Disney en los años 50, como en el taquillazo de los años 90, no por casualidad producto del mismo sello. “*Pretty Woman* had arrived at WDPc as a problematic script by J.F. Lawton called *Three Thousand*, about a businessman who rents, for three thousand dollars, a prostitute to be his consort while he finalizes a business deal” (Dunne 1997, 38). Pero si los grandes estudios son expertos en algo es en remozar guiones en el llamado “*development hell*”, en el que los demonios son los ejecutivos, y en la factoría Disney esa historia acabó barnizada por la guionista Barbara Benedek y su protagonista convertida en una moderna Cenicienta. El premio fue de 280 millones de dólares de ingresos para la Disney, que versionaba de nuevo uno de sus más exitosos clásicos, más de cuarenta años después.

En *Pretty Woman*, las referencias son evidentes. La protagonista, Vivian (Julia Roberts), “hace la calle” en Hollywood Boulevard y quiere

⁸ En el capítulo X de “Diosas del celuloide”, titulado “*Orígenes y configuración clásica del arquetipo de “La Cenicienta”*”, Carolina Fernández Rodríguez alude al estudio comparativo que la crítica Karol Kelly realizó a partir de *La Cenicienta*, de Disney de 1950, y *Pretty Woman* (Garry Marshall, 1990) llamado “A Modern Cinderella”

despedirse del oficio más antiguo. Al principio de la película, le pregunta a su amiga Kit (Laura San Giacomo): “Don’t you wanna get out of here?” Y Kit –que más tarde en la película la llama “Cinder-fucking-ella” replica: “Get out where? Where the fuck you wanna go?” La respuesta es una suite en el Hotel Regent Beverly Wilshire a la que llega gracias al azar, ya que su “príncipe azul” Edward Lewis (Richard Gere) aparece en un deportivo con marchas que él no sabe conducir –y ella sí-, algo así como si su corcel se hubiera desbocado y Cenicienta sabe montarlo, y a galope.

La referencia más explícita al cuento de Cenicienta en *Pretty Woman* y que refleja la fantasía rescatadora de su protagonista es cuando esta se sincera con su “príncipe azul” en la terraza de la suite y en un largo soliloquio le cuenta, explicándole por qué no quiere ser la amante mantenida con piso incluido en Nueva York, el sueño que tenía en el ático de su casa cuando era niña: “And I would... I would pretend I was a princess trapped in a tower by a wicked Queen. And suddenly, this knight on a white horse, with these colours flying, would come charging up and draw his sword. And I would wave, and he would climb up the tower and rescue me. But never, un all the time that I had this dream , did the knight say to me: “Come on, baby. I’ll put you up in a great condo””. Y es que Vivian quiere el cuento completo, final feliz incluido, y así se lo dice a Edward: “I want the fairy tale”. Así que esta Cenicienta del arroyo termina teniendo su final feliz, cuando su “príncipe azul” la rescata, esta vez, en vez de galopando en un caballo blanco, en una limousina blanca con chófer.



El príncipe azul Edward (Richard Gere) “a lomos” de su limousina, llega al rescate de la cenicienta Vivian (Julia Roberts) en Pretty Woman.

Quizá la gran diferencia entre *Cenicienta* y *Pretty Woman* es que en la segunda su protagonista ejerce la prostitución, pero no por ello deja de estar necesitada del padrinazgo del hombre, si no lo está más si cabe. Esta vulnerabilidad femenina se enmarca en la secular tradición de la mujer-objeto, de hecho, en *Pretty Woman* su protagonista es contratada para ser exhibida por el “príncipe azul”, un empresario que sabe que una mujer “de escaparate” vende en sus reuniones de negocios: “Puede ser que, como afirma Yvonne Tasker, la sexualidad femenina como objeto de intercambio siga tan extendida como siempre en la representación de las mujeres y la figura de la prostituta (tanto romántica como abyecta) siga funcionando como símbolo y síntoma de la persistente popularidad de dicha representación” (Deleyto 2003, 137)

Además, en ambas películas “feminity includes beauty and appearance, the aforementioned dependence and helplessness, and also emotions.” (Kelley,

91) De hecho, tanto Cenicienta como Vivien –la prostituta protagonista de *Pretty Woman*, interpretada por Julia Roberts- aportan al príncipe y a Edward su generosidad de sentimientos para que estos exterioricen sus emociones reprimidas.

Sabrina, dirigida por Billy Wilder en 1954, cuatro años después de la película producida por Disney, es otra historia basada en el arquetipo de Cenicienta. Coincide con las anteriores, además, en que el título de la película es el nombre de la protagonista. De nuevo, todo gira alrededor de esta cenicienta, la hija del chófer de una familia adinerada, que, al volver a casa tras una estancia en Europa, donde aprende alta cocina y se vuelve mujer y sofisticada, se encuentra fuera de lugar. Sin dinero por nacimiento, sí ha adquirido valores de la clase alta, y ya no sabe a qué mundo pertenece: “She constantly circulates within the film as an object of desire, someone to be gazed upon, purchased, traded, and ultimately bedded/wedded to industrialist Linus Larrabee, the stiff and again heir played by Humphrey Bogart” (Smith 2002, 34).

El clásico trueque amor/alegría por dinero/comodidad se repite aquí. Linus es rico pero no sabe disfrutar de la vida ni expresar sus emociones, es el “príncipe azul”. En cambio, Sabrina es titulada “*Cordon Bleu*”, experta en gastronomía, y le aporta el *savoir fair* que Linus necesita, porque este hombre no sabe disfrutar, sólo coleccionar, como lo hace con la pintura. “Sabrina is simultaneously exotic and banal (as is Hepburn), suggesting a new American persona: homespun/international, simple/savvy, and hard working (working class)/ leisure oriented” (Smith 2002, 41).

Así que Linus la “adquiere” a cambio de su felicidad. Nuevamente, esta cenicienta no puede elegir: “Like all Cinderellas, Sabrina becomes a gift to her

prince, a passive participant in a larger economic transaction” (Smith 2002, 44).

Cuarenta y cuatro años después de *Sabrina*, el arquetipo de Cenicienta evoluciona con *Armas de mujer* (*Working girl*), dirigida por Mike Nichols en 1988. En esta película, su protagonista, Tess Mc Guill (Melanie Griffith) es una chica de clase trabajadora que sueña, como sus predecesoras, con una vida mejor, y trata de sortear a los tiburones en el mar revuelto de las altas finanzas, en el mundo de las grandes corporaciones. En esta versión de la Cenicienta también hay un “príncipe azul”, es Jack Trainer (Harrison Ford), pero aquí ella no pretende que él la rescate, si no que su vida mejore gracias a sus propios esfuerzos, con sus propias armas: “I have a head for business and a body for sin”, dice Tess en uno de los diálogos más famosos de la película. Para ello, para mejorar su vida, deberá enfrentarse, no a sus malvadas hermanastras, si no a su malvada jefa, Katharine (Sigourney Weaver), de clase alta, quien le ha robado su idea para una fusión empresarial. Aquí, la batalla, como en el cuento clásico, se da entre mujeres de distinta clase social, no entre mujer y hombre: “For Hallam, *Working Girl* disdains the female/male battles of the movies of the 1940s to which it alludes, operating instead in terms of a battle between women of different social classes fighting for status and economic rewards (1993: 177)” (Tasker 1998, 40).

El mito evoluciona cuando la mujer no depende del hombre para ser salvada y es ella quien decide su propio destino, trabajando por conseguir por sí misma una vida mejor. En *Armas de mujer*, la introducción de la protagonista, Tess, es la de una secretaria que hace cursos ya desde el principio (de Retórica y de Mercados Emergentes) y busca activamente una promoción en su empresa que desea conseguir por sí misma, y no acostándose con

ejecutivos, algo que le ponen en bandeja. Ella misma expresa su voluntad de progresar cuando su amiga-confidente Cyndy le pregunta, refiriéndose a su “príncipe azul” Jack: “First of all, look me in the eye and tell me you're not thinkin', even in your wildest dreams, Mister Briefcase-let's-have-lunch there is gonna take you away from all of this.”, Tess replica que ella sólo intenta hacer su vida mejor: “I'm not gonna spend the rest of my life working my ass off and getting nowhere just because I followed rules that I had nothing to do with setting up, okay?!....” La diferencia estriba en que su “príncipe azul” es cómplice pero no salvador, Tess se salva por sí misma de su destino de clase, el de ser una chica trabajadora, como reza el título de la película.

Este cambio se explica por la evolución del papel femenino en el mundo laboral norteamericano –con una abrumadora mayoría de trabajadoras- y especialmente en el empresarial: “Generally, in the Cinderella fairytale the personal and characterological qualities that make this individual worthy of upward mobility are an important value prescription for the audience, and an implicit statement of cultural values” (Winn 2000, 48).

El factor cultural es importante en esta evolución, ya que se feminiza el ascenso de clase y la movilidad del *status* social, que es fundamental en el mito del “sueño americano”: “The requirement to uphold the classless state of American society while maintaining a need to be socially mobile is given a solution. This solution, moralizing the mobility, is coded in the Cinderella tale” (Winn 2000, 49). Así, Estados Unidos es un país de Cenicientos, y hasta su último presidente, Barak Obabama, es un contemporáneo “ceniciento” que ha materializado el “sueño americano” convirtiéndose en el primer presidente de raza negra. En la película la cenicienta es blanca y pobre, pero inteligente y

trabajadora. La renovación del patrón se produce cuando además, se añade el adjetivo independiente. Tess no depende del príncipe azul para mejorar.

Otro ejemplo heredero de *Armas de mujer* es *Yo soy Betty la Fea*. En el caso de esta telenovela exportada mundialmente se revierte el estereotipo de género, pese a que cumpla el patrón típico de la telenovela, y del melodrama, el género, junto a la comedia romántica, que más “cenicientas” ha retratado. El melodrama suele tratar de una mujer que se enfrenta a barreras sociales para mejorar su vida: “The presence of a distinct social order is a barrier to the central character and indicates the power structure in the city, region, town or country. The central character transgresses the power structure” (Dancyger y Rush 1995, 59). También en la telenovela o “culebrón”, género televisivo marcado por el “cenicientismo”, es habitual que la protagonista se enamore de un hombre de nivel económico superior.

La diferencia, en el caso de *Betty la Fea*, es que es él quien la necesita a ella, al menos en términos laborales. En la versión original colombiana, Betty (Ana María Orozco) es el “cerebro” del “príncipe azul”, Armando Mendoza (Jorge Enrique Abello), dueño de la empresa donde ella trabaja, Ecomoda: “En realidad, Betty es “el hombre” que salva a la compañía Ecomoda de la quiebra. Porque se supone, desde el estereotipo occidental, que las mujeres han nacido para ser objeto de deseo de los cerebros masculinos. Sobre ella, pues, descansa el poder económico de la familia Valencia y Mendoza, dueños de Ecomoda. La capacidad financista de Betty seguirá creciendo hasta convertirse en el objetivo erótico del hombre que se hace pasar por empresario de éxito, don Armando Mendoza” (Ulchur 2000, 27).

Betty no es la mujer en apuros, es el cerebro que puede ayudar al hombre en apuros. Y para asegurarse su fidelidad, es él quien la seduce

siguiendo un plan que “se asemeja más a las muy femeniles tretas de toda “femme fatale” que se respete, que a las conductas típicas de los galanes de culebrón” (Ulchur 2000, 27).



Izquierda: Betty (Ana María Orozco), la genuina “fea” colombiana.

Derecha: Betty Suárez (America Ferrera), la protagonista de la versión americana.

En cambio, en la versión americana de *Yo soy Betty la fea*, llamada *Betty (Ugly Betty)*, su protagonista, Betty Suárez (America Ferrera), ni siquiera siente atracción romántica por su jefe y socio de la revista *Mode*, Daniel Meade (Eric Mabius), y hay dos hombres, su novio y un amigo, interesados en su amor. Nuevamente aquí se manifiesta la importancia del “factor cultural” en la definición del rol. Aquí, Betty es una despierta asistente que tiene sus miras puestas en su carrera profesional y en ascender en la escala por méritos propios. Es, como buena “cenicienta”, bondadosa y con un gran

corazón, pero esta vez es fea y es capaz de conseguir una vida mejor por sí misma. Como la Tess de *Armas de mujer*, Betty es una “neocenicienta”. El “príncipe azul”, además, ya no tiene todas las cualidades clásicas: sigue siendo apuesto y rico, pero tiene, como en *Betty la Fea*, sus debilidades. Ya no es el rescatador del cuento, es un ejecutivo *dilettante* cuyo éxito depende de la mujer –no sólo de Betty, si no de su hermana transexual Alexis Meade (Rebecca Romijn) y de su antagonista, la malvada Wilhemina Slater (Vannesa Williams)-.

El estereotipo ha evolucionado, aunque en muchas películas y series contemporáneas, su esencia se mantiene y el rol se reproduce y perpetúa. Por ejemplo, en *High School Musical*, la exitosa trilogía cinematográfica para el público “teen”, la protagonista, Gabriella Montez, es una “cenicienta” clásica que proviene, como en *Betty*, de una minoría étnica –es hispana-, con una notable virtud: su voz. Y le roba a la maléfica Sharpay al “príncipe azul” adolescente, para regocijo de millones de *fans* que, como vienen haciendo desde hace siglos, empatizan con la “cenicienta” y sueñan para ellas con ese mágico “*happy end*” que los cuentos de hadas se han encargado de hacernos creer que ese era el final obligatorio de las historias de amor.

2.1.2. La mujer perseguidora o el mito de las Amazonas y el hombre perseguido.

El mito clásico de las Amazonas relata la existencia de una tribu compuesta únicamente por mujeres, los hombres estaban excluidos. “Cuando necesitaban a alguno para perpetuar la población de su país y que nacieran nuevas Amazonas, capturaban a un varón excepcional para que yaciera con una de ellas y luego lo mataban (...)” (De la Fuente 2005, 236). Estas Amazonas llevaban el exterminio del sexo masculino hasta el punto de asesinar a los niños. Pero estas mujeres tan sanguinarias no son el mito de referencia de la mujer perseguidora.

En cambio, una versión del mito clásico se acerca más al estereotipo. Se trata de una revisión de la tribu de agerridas amazonas en Chequia y Rusia: “Un relato legendario de Bohemia, del siglo XI, habla sobre un grupo de amazonas que luchan como hombres y toman la iniciativa sexual. (...) En la épica popular rusa, las *polenitsa*, como se denomina a las amazonas, son figuras que cabalgan en solitario. En el cuento de Dobrinia y el dragón, el héroe se topa con una mujer de tales características e intenta vencerla. Ella lo agarra por sus rizos rubios, lo arranca del caballo, se lo mete en el bolsillo y accede a liberarlo únicamente a condición de que se casen” (Willis 2007, 209). Como en ese cuento, la mujer perseguidora atrapa al hombre y no le suelta hasta que este accede a ser su pareja.

Los pasos de la conquista de la moderna amazona serían: Chica conoce chico. Chica persigue chico. Chico cae en la red de chica.

Tuvieron que pasar veinte siglos para admitirse que la mujer, relegada hasta entonces a ser un sujeto pasivo en la ecuación “hombre conquistador +

mujer objeto de conquista= amor”, tomara la iniciativa abiertamente y sin contar con el repudio social. Es el caso de las “*screwball comedies*” de los años treinta.

Durante la primera guerra mundial, con los hombres reclutados dejando vacantes provisionalmente sus trabajos, la mujer americana se hizo cargo de los mismos, liberándose de la exclusividad de su papel tradicional de esposa y madre, para tomar las riendas en la sociedad. Así, con nuevos papeles conquistados, en la post-guerra esa mujer tomó parte activa en varias facetas de la vida, incluida la seducción. Por primera vez la representación del hombre como sujeto objeto de la persecución amorosa tiene aceptación mayoritaria. Ellas comienzan a llevar los pantalones, tanto metafórica como literalmente, y en la ficción se muestra este cambio de indumentaria.

Un director pionero en representar ese cambio es Howard Hawks: “Hawks subvierte los estereotipos de género en la moderna *La fiera de mi niña* y convierte al personaje masculino en un ser vapuleado”. (Sangro y Huerta 2007, 181). A Hawks se atribuye esta subversión, que él mismo explica de manera llana, explicando su funcionalidad dramática, según recoge Miguel Ángel Huerta Floriano en su estudio “Los personajes femeninos en la obra de Howard Hawks” (Sangro y Huerta 2007, 184): “He visto tantas películas en las que el héroe sale a la luz de la luna y le dice estupideces a una chica, que le he dado la vuelta, dejando que sea la chica la que haga la conquista, ¿sabe?, y funciona muy bien” (Mc Bride 1988, 112).

Es el tipo de mujer “hawkasiana” que puede darse en los Estados Unidos de los años 30, un país que se erige en promotor de las vanguardias culturales y sociales que las entreguerras le han traído de la vieja Europa. En ese contexto, la *screwball* se manifiesta como el vehículo perfecto para trasladar

una sociedad en continuo cambio a la pantalla: “Through its comic endorsement of “trouble” over stability and the presentation of female trickery as a succesful strategy, *Bringing Up Baby* illustrates Depression era attitudes about the importance of a flexible –and tricky- social self for survival” (Landay 1998, 123).

La sociedad se mueve y las mujeres también lo hacen. “Por lo general, el personaje femenino no tiene problemas en tomar la delantera, en demostrar una actividad entusiasta y un dinamismo muy alejado del estereotipo decorativo tan frecuente en parte del cine clásico. Son deslenguadas, directas y desafiantes. De este modo, y frente al urdimiento de estrategias indirectas para comunicarse indirectamente, rompen el monopolio del hombre en el ritual del cortejo” (Sangro y Huerta 2007, 187) .

La mujer domina al hombre, al desestabilizar su orden, su *status quo*. “The female is the dominant character in the relationship. This role reversion is central to the screwball comedy” (Dancyger y Rush 2006, 84). Ellos son aquí el sexo débil, porque se mantienen rígidos, mientras que ellas son el motor del cambio, de la evolución, tanto del personaje masculino como de la relación.

Susan Vance, la protagonista de *La fiera de mi niña* (dirigida por Howard Hawks en 1938), interpretada por Katherine Hepburn, es una mujer rompedora: lleva pantalones, tiene figura andrógina, conduce, bebe, juega al golf, vive sola en un apartamento, dice lo que piensa y hace lo que le da la gana. En este caso, se trata de seducir al hombre despistado, el envarado David Huxley, volviéndole literalmente loco: “The tricky screwball heroines (...) become the prefererred woman by contradicting and frustrating the hero” (Landay 1998, 123). Y este, naturalmente, intenta resistirse al caos. Ambos se enfrentan en una constante batalla de sexos que mantiene el pulso dramático

de la película en vilo. Y, aunque la *screwball* tiene mucho de humor físico o *slapstick* y los *gags* físicos están muy presentes, es igualmente importante el ingenio de los dos oponentes, que luchan también con diálogos brillantes.

Susan Vance tiene recursos para hacer lo que quiere porque es una rica heredera, no porque sea una mujer que se haya ganado su fortuna. Esta es una condición del protagonista típico de la *screwball*, sea hombre o mujer, como la rica y rebelde heredera Ellie (Claudette Colbert) de la película dirigida por Frank Capra en 1934 *Sucedió una noche*, que huye de la imposición paterna – que ha conseguido anular su matrimonio–, y como también lo hace, por otros motivos y en su versión masculina, el protagonista de la producción de 1941 *Los viajes de Sullivan*, un director de comedias (Joel McCrea) que quiere averiguar la realidad del hombre americano durante la Gran Depresión, en compañía de una “sancho panza” de flequillo rubio ondulado (Veronica Lake) y emprende un viaje ulisiniano.

Otra condición que las protagonistas de *La fiera de mi niña* y de *Sucedió una noche* comparten es la ausencia de madre. Ellie, además, adopta a Peter (Clark Gable) como figura paterna, y ella “es tratada por éste como una niña, como su niña, cuyo dinero confisca y luego le devuelve a modo de asignación, a la que llama mayormente “mocosa”, y a la que sermonea interminablemente acerca del modo más adecuado de hacer las cosas” (Cavell 1999, 92). Ellie, como Susan, están infantilizadas por la falta de límites en su educación y el exceso de dinero, y ellos, Peter y David, recurren al sermoneo, que “indica que el objetivo esencial de la narración es la educación de la mujer” (Cavell 1999, 92), pero también sirve para que ellos usurpen el papel del padre. En *Sucedió una noche* es más importante dicho papel –él es el motor del conflicto, al anular la primera boda de su hija, y el que lo resuelve, al aceptar su

segundo matrimonio-, pero en *La fiera de mi niña* es David quien censura el comportamiento de Susan. Ella parece que no toma en cuenta su actitud, viéndole como a un padre que sabe que, tarde o temprano, va acceder a su capricho.

Porque Susan Vance. Es una “niña caprichosa”, rica, atractiva y divertida, que actúa por impulso y por capricho. No trabaja y sólo frecuenta lugares de ocio (un campo de golf, un restaurante caro). Lo que en su perseguido David Huxley son despistes, en ella son caprichos. No da importancia alguna a coger una pelota de golf y hasta un coche que no es suyo... ni un hombre que no es suyo. Huxley es otro capricho para ella, un antojo. Y, al igual que coge objetos ajenos como propios, revierte el hecho de perseguir a Huxley y se otorga a sí misma –nuevamente, por capricho- el papel de perseguida, y no sólo eso, además, busca una teoría que lo avale y que le da, en la escena del restaurante le da un psiquiatra, el Dr. Fritz Lehman: “The love impulse in men very frequently reveals itself in terms of conflict”.

El científico despistado objeto de persecución es el meticuloso paleontólogo David Huxley (Cary Grant). Su vida es plácidamente aburrida, o aburridamente plácida, montando, como si de un mecano se tratase, un gigantesco brontosaurio encerrado entre las paredes del Museo de Historia Natural Stuyvesant, acompañado por su prometida Alice Swallow (Alicia Tragar), una suerte de malhumorada *dominatrix*, y por un profesor chepudo. A David le espera una vida sin hijos, sin ocio ni esparcimiento... hasta que conoce a Susan.

En este sentido, David, durante toda la película, trata de recuperar su status quo para poder casarse con su prometida, pero se encuentra con otra dinámica. Así, la película entra en el género de la comedia de enredo

matrimonial y, particularmente, de una estructura que hace” que la validez del matrimonio requiere una voluntad de repetición, una voluntad de contraer segundas nupcias. La tarea de la conclusión consiste en reunir a la pareja de nuevo en un momento particular de su vida en común” (Cavell 1999, 134-135). Esto quiere decir que David no va a encontrarse una vez con Susan, si no varias veces, como si la presencia de Susan fuera ya omnipresente y se convirtiera en la peor pesadilla de un paranoico.

A partir de su primer encuentro con Susan y de esa serie de encuentros interrumpidos, la plácidamente aburrida, o aburridamente plácida vida, de David, sufrirá un giro radical. Ya no hay tiempo para la tranquilidad: “My future wife has always regarded me as a man of some dignity. Privately, I’m convinced that I have some dignity. It isn’t that I don’t like you, Susan, because, after all, in moments of quite I’m strangely drawn towards you... but they haven’t been any quiet moments.”

Huxley pronuncia estas palabras antes de que Susan continúe su peculiar cacería de seducción. ¿Cómo cazar a un hombre que está a punto de casarse? Se consigue un leopardo y se finge un ataque del felino... que después le seguirá por la calle, hace llegar al hombre hasta una granja a una hora de distancia de la ciudad, le roba la ropa mientras se está duchando y manda a la criada llevarla al pueblo, tiene la suerte de que un fox-terrier robe y esconda su preciada clavícula intercostal, que el leopardo se escape, lloriquea si él decide ir por su cuenta, termina encerrada con él, su tía y el guardés por el jefe de policía local, se escapa fingiendo ser parte de una banda de delincuentes, arrastra a un peligroso leopardo recién escapado del zoo hasta que él lo consigue encerrar. Así, cuando todo termina, David termina dándose cuenta de que fue el día más divertido de toda su vida.



David (Cary Grant), desesperado y viviendo su peor pesadilla, en La fiera de mi niña.

Él la ha llamado malcriada, alocada. Cree que el hombre que la tenga tendrá una vida llena de miseria. Claro que no hay ninguna duda de que ese hombre será él. “He’s the only man I ever loved”, dice Susan. “I know that I’m marrying him, he doesn’t know but I am”, le dice a su tía Elizabeth.

Y David acaba consintiendo, resignado, a su relación con Susan, y digo resignado porque no parece satisfecho de su suerte, si no más bien que ha aceptado la inevitabilidad de su futuro con la Artemisa que le ha cazado. Ese reconocimiento ocurre, como en tantas comedias románticas, cuando “the hero realizes that there is more to life than being straitlaced” (Soter 2001, 25). El héroe reprimido se libera gracias a la locura de la heroína. Se trata de la terapia del amor. “Es la mujer la que ofrece esa terapia a través de su conocimiento, a pesar de lo que pueda pensar el hombre, de que ella es el objeto de su deseo (reprimido), y de la capacidad de ésta para hacer que lo

entienda a través de su disposición a vivir sus ilusiones (digamos que a compartir sus fantasías)” (Cavell 1999, 122). Es ella el que desentierra sus fantasías para que sea capaz de ser feliz.

Por fin, es la mujer la que elige a su pareja. Y lo hace en el género de la comedia, porque es el que mejor permite la vulnerabilidad, si hacemos caso de las teorías aristotélicas, que mantienen que nace como “imitación de hombres peores, si bien no en relación con todo tipo de maldad, sino en la medida en que lo ridículo es parte de lo vergonzoso” (Aristóteles 2002, 75). Así Hepburn persigue a Grant como si le fuera la vida en ello y sin darle tregua, con una seriedad que agrega puntos a la comicidad. Su propio director, Howard Hawks sostenía: “Hepburn was perfectly serious being completely zany. If she’d tried to be funny or cute, it wouldn’t have been any good” (Mast 1988, 294). Y es que no hay nada más serio que la comedia. También Grant consigue que el espectador le tenga verdadera lástima: “We are inside his rage and confusion and frustration at all times” (Harvey 1998, 313).

La “*screwball*” revivió en los 80 con un gran número de comedias en tono de farsa, como *Tootsie* (1982). En 1988, *Un pez llamado Wanda* recupera los estereotipos del hombre cuya vida de sosiego y tranquilidad (el abogado Archibald Leach) se ve alterada por la irrupción de una mujer (Wanda Gershwitz) que quiere seducirle, pero ahora no por motivos románticos, si no espúreos: conseguir información del botín que ha escondido George, el cliente de Archie, el “*McGuffin*” de la historia –la excusa dramática para hacer que la acción avance-. Aquí, además, hay un uso de los estereotipos nacionales: Archie es el inglés contenido, Wanda la americana loca. Y, en un posible guiño a *La fiera de mi niña*, en el guión (escrito por el propio John Cleese), se juega con el nombre del personaje, Archie Leach, el verdadero nombre de Cary

Grant. Como en el clásico de Howard Hawks, en *El pez llamado Wanda*, Wanda –el personaje, no el pez- conseguirá enamorar a Archie y le liberará del yugo de una relación –esta vez matrimonial- infeliz.

Este arquetipo de perseguidora se da también en el drama. En *Atracción Fatal* (1987), dirigida por Adrian Lyne, la obsesión de la protagonista por conseguir estar con el hombre del que se ha enamorado es patológica. La maníaca, Alex (Glenn Close), después de tener una aventura con un padre de familia, Dan Gallagher (Michael Douglas), rompe la rutina pacífica de este hombre y de su familia y le perseguirá amenazando: “I’m not going to be ignored, Dan!”

En *Atracción Fatal*, su protagonista femenina es económicamente independiente y se nos presenta como alguien poderosa y con una vida interesante. Esto hizo que la película fuera interpretada “as a comment on the failures of the second-wave feminist. In turn, it carried the dubious distinction of being one of the first cultural products to be publicly named as part of the feminist “backlash”. (Leonard 2009, 2) No sorprende que muchas feministas vieran al personaje de Alex como demasiado agresivo, por decirlo suavemente.

También se le ha llamado un “hysterical and monogamist reaction to AIDS” (Michie 1992, 131), ya que se produjo en la época de mayor alarma social del virus, y en la película se expone la peligrosa dicotomía entre esposa y amante a la que alude Helena Michie en el capítulo “Eliminating the Other Woman: The Excremental Fatal Attraction”: “To say that this opposition is central to patriarchy is simultaneously to understate the case and risk feminist cliché; to call this virgin/whore, mistress/wife opposition ‘splitting’ is to psychologize and risks a political soporific” (Michie 1992, 131).

De hecho, Alex parece querer vampirizar la feliz vida familiar de Dan,

un punto en el que difiere sustancialmente de las heroínas de la *screwball*, quienes rescatan al hombre de una vida infeliz, no lo contrario. Alex es un estereotipo, además, muy negativo, en cuanto a la representación de la mujer soltera y sin hijos: “Alex Forrester, the antagonist in *Fatal Attraction*, represent the most negative version and feared outcome of a stereotype of the childless woman: a socially isolated, career-driven woman consumed by a fatal jealousy and envy of motherhood and the nuclear family” (Ireland 1993, 8).



Las consecuencias de una aventura pueden ser fatales.
Alex Forrester (Glenn Close) en pleno brote psicótico en
Atracción Fatal.

El personaje de Alex dista mucho del de Susan, la protagonista de *La fiera de mi niña*, pero ambas tienen en común la persecución del hombre del que se enamoran y el hecho de ser “la otra” y de querer ser “la una” – en el caso de Susan, impidiendo que se David case; en el de Alex, impidiendo que el matrimonio de Dan continúe-.

El estereotipo de mujer caprichosa persigue-hombres se acerca más a la

divertida Wanda que a la trágica Alex, ya que a la segunda la conduce una obsesión enfermiza, mientras que la primera es sencillamente una mujer que sabe lo que quiere y va a por ello, una seductora que juega y, siguiendo los cánones de la *screwball*, desequilibra a su oponente masculino. Pero la verdadera evolución se da en las dos, ya que ninguna es una rica heredera, como sucedía en *La fiera de mi niña*. Ahora se trata de mujeres independientes que trabajan: Alex es editora en una editorial y Wanda es... una estafadora profesional –un trabajo, al fin y al cabo, aunque sea de índole criminal-.

También podemos encontrar otros ejemplos actuales en series televisivas, como *A dos metros bajo tierra*, serie de culto creada por Alan Ball para la HBO (2001-2005) sobre una familia de sepultureros, en la que en la trama romántica de los protagonistas Nathaniel Fisher y Brenda Chenoweth ella actúa como desestabilizadora y fascinante influencia sobre él. Esta Brenda es más intelectual y torturada que sus predecesoras, pero sabe, como ellas, jugar al desconcierto y romperle los esquemas a su pareja. Brenda es masajista y es una mujer independiente, pero demasiado complicada para Nate, el protagonista, a quien sumerge en una relación turbulenta.

2.1.3. La “mujer fatal” o el mito de Pandora y el “hombre duro”.

La “mujer fatal” es Pandora, la mujer-castigo de la mitología. Pandora fue creada por Zeus para castigar a Prometeo, a quien la envió con una caja donde guardaba todos los males de la humanidad y a la que recomendó no abrirla. Pero ella contravino las órdenes y lo hizo, por curiosidad, como el “tipo duro”, que también abre la caja de Pandora cuando se enamora de la *femme fatale*. En ese momento, el mal sale al descubierto y le conduce a la destrucción.

Ella es diabólica, como la reina Jezabel, arquetipo bíblico, y destaca “por su capacidad de dominio, de incitación al mal, y su frialdad, que no le impedirá, sin embargo, poseer una fuerte sexualidad, en muchas ocasiones lujuriosa y felina, es decir, animal” (Bornay 1998, 115). Además de con Pandora, emparenta con mitos clásicos como Venus, Medea, Astarté Syriaca, Proserpina, Circe, Helena de Troya y Fílde, y con personajes bíblicos como Eva, Salomé, Judit y Dalila, como estudia Erika Borney en su ensayo “*Las hijas de Lilith*”.

El arquetipo de la “mujer fatal” es antiguo, pero florece con el cine negro. Si la novela negra emerge en Estados Unidos con el crack de 1929 y el “aumento y proliferación del delito y la criminalidad organizada a partir de la entrada en vigor de la Ley Seca en 1920” (Vallés Calatrava 1991, 52), el cine negro norteamericano vive sus años dorados en la época en que las mujeres comienzan a tener visibilidad, en la época de entreguerras. Puede que la “mujer fatal”, poderosa y diabólica, sea entonces producto de los miedos seculares del hombre a la “vagina dentata”. Porque si ella es fatal es porque va

a dominar al hombre.

La “mujer fatal” ha nacido para conseguir sus propósitos a cualquier precio, un precio que no va a pagar ella sola, para ello enreda al hombre: “En el cine clásico, fatales eran aquellas que engañaban y utilizaban sus “armas de mujer”, su poderoso atractivo sexual con los hombres, para conseguir sus fines, generalmente de carácter económico” (Rodríguez 2006, 70).

Esas “armas de mujer” son las que le permiten sobrevivir en un mundo de hombres, el del *noir*, un mundo en blanco y negro de detectives envueltos en nubes de humo, portando armas de fuego y pululando por callejones oscuros: “La *femme fatale* es un personaje característico del cine negro americano, un género considerado esencialmente masculino” (Rodríguez 2006, 70). Una salvedad es que el *noir* como tal no fue sustantivado hasta después de los años cuarenta, y *Perdición* “recibe el calificativo de melodrama criminal” (Altman 2000, 93) antes de ser etiquetado con el apelativo francés.

Su gran talento es la seducción. En ese arte es la mejor: directa y muy rápida. La “mujer fatal” no pierde el tiempo. Ya desde el primer encuentro debe hipnotizar, subyugar a su víctima. “En *Perdición*, (1944), Phyllis Dietrichson aparece en el rellano de la escalera de su casa envuelta en una toalla que deja al descubierto sus hombros, al tiempo que sugiere una desnudez oculta solo parcialmente a un Walter Neff (Fred Mac Murray) que la mira embelesado desde el piso inferior sin poder apartar sus ojos de ella” (Rodríguez 2006, 73).



Plano subjetivo de Walter Neff en su primer encuentro con Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck) en Perdición.

Claro que él tampoco pierde el tiempo. Ya en su primer encuentro, Walter muestra su interés en ella en este famoso diálogo sobre el límite de velocidad con un brillante subtexto sexual:

PHYLLIS

(Standing up again)

Mr. Neff, why don't you drop by
tomorrow evening about eight-thirty.
He'll be in then.

NEFF

Who?

PHYLLIS

My husband. You were anxious to talk
to him weren't you?

NEFF

Sure, only I'm getting over it a
little. If you know what I mean.

PHYLLIS

There's a speed limit in this state,
Mr. Neff. Forty-five miles an hour.

NEFF

How fast was I going, officer?

PHYLLIS

I'd say about ninety.

NEFF

Suppose you get down off your
motorcycle and give me a ticket.

PHYLLIS

Suppose I let you off with a warning
this time.

NEFF

Suppose it doesn't take.

PHYLLIS

Suppose I have to whack you over the
knuckles.

NEFF

Suppose I bust out crying and put my
head on your shoulder.

PHYLLIS

Suppose you try putting it on my
husband's shoulder.

NEFF

That tears it.

Sí, Neff va a toda velocidad porque sus hormonas se disparan ante Phyllis. “¿Cómo imaginarse que el crimen puede oler a madre selva?”, se pregunta Neff en voz en off al recordar su primer encuentro con Phyllis. “With me you wouldn’t have to knit.” Le dice Neff a Phyllis en su segundo encuentro. Como si nos creyéramos que una mujer como ella teje otra cosa que no sea una telaraña donde atrapar al incauto inspector de seguros.

La “mujer fatal” no tiene lazos afectivos, no tiene familia ni ataduras, y, si las tiene –matrimonio-, está deseando deshacerse de ellas: “Si están casadas, las protagonistas de estas películas han elegido, por razones

económicas, hombres mucho mayores que ellas, lo cual implica infelicidad y, eventualmente, infidelidad. En cuanto a la maternidad se refiere, ninguna de las mujeres que aparecen en las películas del género han desarrollado esa faceta. Pueden, a lo sumo, ejercer de madrastras, como Phyllis Dietrichson en *Perdición*, si bien no siente ni muestra cariño por la hija de su marido (...)” (Rodríguez 2006, 84).

En *Perdición*, Phyllis Dietrichson es una asesina implacable, la enfermera que causó la muerte de la anterior mujer de su marido para así casarse con él y después asesinarle. Phyllis no siente remordimientos, como no siente amor. En realidad, la “mujer fatal” no debe sentir, ya que “the point about film noir, by contrast, is that it is structured around the destruction or absence of romantic love and the family” (Kaplan 2003, 37). Y, desde luego, tienen prohibido enamorarse: “I never loved you, Walter, not you or nobody else. I’m rotten to the heart, I used you just as you said...”, le confiesa la propia Phyllis a Neff después de dispararle.

Pero ella no está sola en la destrucción, necesita la cooperación del hombre para llevar a cabo sus planes, para hacer el “trabajo sucio”, es decir, asesinar. Y para ello debe buscar a un hombre de moral quebradiza. “El arquetipo de la “mujer fatal” lleva implícito la debilidad moral de su oponente masculino, deja al descubierto la disponibilidad de éste para el asesinato y opera, a fin de cuentas, una inversión significativa en la jerarquización de los roles sexuales (...)” (Heredero y Santamarina 1998, 217). Esta es la novedosa aportación del cine negro a la subversión de roles en la narración fílmica, pero esa subversión no termina de ser completa, ya que, aunque en el género del *noir* clásico, las mujeres tienen poder sobre el hombre (aunque el poder sea sexual), a la vez, ellas no son capaces de ejecutar por sí mismas sus planes, son

dependientes del hombre.

¿Y quién es ese hombre? El protagonista del cine negro es un tipo duro. Hereda del protagonista la novela negra que “simboliza un concepto moral y particular de la justicia, se mueve en un universo caracterizado por el predominio de la in-justicia” (Valles Calatrava 1991, 53). Aquí, en el cine negro y en la película *Perdición*, el protagonista es el detective privado, un personaje solitario, de maneras hoscas y gesto displicente, que, sin embargo, cae en la red de la *femme fatale*, suerte de *mantis religiosa* con formas voluptuosas de mujer. ¿Pero por qué cae? Cae porque es vulnerable. “Los detectives privados son hombres duros, pero propensos a la tristeza, a la melancolía, y, precisamente por eso, no pueden evitar dejar de entrever cierta sentimentalidad incontenible, que es constantemente compensada por acciones violentas o miradas impertérritas, distantes, frías como el hielo, ante las situaciones más desagradables.” (Bou y Pérez 2000, 149). En el fondo, son hombres cuya flaqueza les condena hombres buenos a la tragedia, como si ese destino les hiciera mejores, siguiendo el precepto aristotélico: “la tragedia es imitación de hombres mejores que nosotros” (Aristóteles 2002, 100).

Curiosamente, James M. Cain, autor del relato *Pacto de sangre* (Double Indemnity) en el que se basa *Perdición*, recuerda un reproche del productor de la película, al que no le parecía bien que el protagonista diera tan rápidamente con el plan para el asesinato perfecto, que fuera tan listo (McGilligan 1993, 93). Walter Neff es listo, sí, pero el deseo le hace ser víctima propiciatoria, y ni siquiera su escudo de cinismo le protegerá de caer en la trampa que le ha tendido la implacable Phyllis.

Siguiendo las teorías de Laura Mulvey, quien sostiene que la contemplación de la mujer evoca en el hombre la ansiedad por la castración,

Claire Johnston interpreta que “Phyllis Dietrichson/Barbara Stanwyck, celebrated star and femme fatale, represents Neff’s attempt to disavow castration in his repressed homosexuality” (Kaplan 2003, 92), siendo ese deseo homosexual latente un Edipo con Keyes, su jefe y figura paterna en la película. Esta especulación es quizá demasiado osada, porque, si en algo se caracteriza el “tipo duro” es por su virilidad. Y también por su soledad.

El productor John Houseman hacía la siguiente definición del protagonista de *El sueño eterno* en un artículo publicado en 1947 en el *Hollywood Quaterly*: “El héroe duro está desvinculado, nadie sufre por él, y se afeita poco. Su vestimenta está descuidada. Su hogar es un dormitorio y su lugar de trabajo un agujero en la pared de una oficina que se cae a trozos. Se gana más o menos la vida haciendo trabajos peligrosos y poco agradables que lo condenan a vivir como un solitario. El amor de las mujeres y la camaradería de los hombres le son negados” (Bou y Pérez 2000, 148). Él es un solitario que camufla su espíritu poético con socarronería: “She started to cry softly, like rain on the window”, dice Walter Neff de Phyllis.

Y es que el “tipo duro” es un gran sentimental oculto, pero también un perdedor. No gana en el trabajo, no gana en el amor, pero con sus modales pareciera que, antes de dar la batalla, ya sabe que ha perdido. Es un gran pesimista, un gran cínico, pero, tras el humo de su cigarrillo se adivina que aún le queda un atisbo de esperanza de conquistar a la chica en pos del “happy end”.

El *noir* repite esquemas y también lo hace el estereotipo de *femme fatale* en las décadas sucesivas, con *Fuego en el cuerpo*, en 1981, como exponente ejemplar, y que, según su propio guionista y director, Lawrence

Kasdan reconoce: “*Fuego en el cuerpo* es un cruce de *El halcón maltés*, *Perdición (Double Indemnity)* (1944) y *Retorno al pasado (Out of the Past)* (1947), orientado según mis propósitos” (McGilligan 2007, 172). En ella, su protagonista, Matty (Kathleen Turner) seduce y convence, como Phyllis en *Perdición*, a su oponente masculino –esta vez un abogado, Ned Racine (William Hurt)- para asesinar a su rico marido. La temperatura sexual de sus diálogos va, además, en la línea del clásico de Wilder:

“Ned: Maybe you shouldn’t dress like that.

Matty: This is is a blouse and a skirt. I don’t know what you’re talking about.

Ned: You shouldn’t wear that body.”

Pero el *noir* sí evoluciona (hablamos entonces de *neo-noir*) y se reinventa de forma significativa en los 90, con *Instinto básico*, el taquillazo producido en 1992, en el que se nos presenta un nuevo tipo de *femme fatale*, Catherine Trammel (Sharon Stone). La evolución social va pareja, una vez más a la del arquetipo: “Catherine es un producto de las convulsiones ideológicas estadounidenses de fin de siglo, de un clima cultural en el que los estereotipos tradicionales femeninos han perdido parte de su poder y credibilidad” (Deleyto 2003, 154). La mujer ha evolucionado de tal manera que la sociedad tarda en adaptarse a ese cambio y quizá la protagonista de *Instinto Básico* refleje el miedo ante este, quizá “la obsesión del filme por convertir a todas las mujeres en monstruos psicópatas y asesinos puede considerarse un efecto de la imposibilidad de adaptarse a los cambios culturales de nuestra sociedad, y de representar las posiciones rápidamente cambiantes de las mujeres en ella” (Deleyto 2003, 154) .

El signo de los tiempos hace que estas nuevas *femmes fatales* expresen

su sexualidad de una manera más abierta que sus predecesoras en los años cuarenta. Si *las femmes fatales* del clásico *noir* las mujeres tenían una sexualidad pasiva, en el “neo-noir femme fatale wants sexual pleasure as well as economic pleasure”. (Kaplan 2003, 153). Desde luego, su rasgo más distintivo es ser atractivas sexualmente, pero ahora esa sexualidad se acerca al cine erótico, al *soft-core*. El tan famoso cruce de piernas de Sharon Stone revelando que no lleva ropa interior en *Instinto Básico* es prueba de ello. Así, el cine negro se torna en thriller erótico.

En el nuevo cine negro-thriller erótico, las *femmes fatales* ya no dependen del hombre para ejecutar sus planes, ellas no les manipulan para asesinar. Ellas directamente asesinan. “Three of four women in *Basic Instinct* are killers, linked by their natural bloneness (...) and their sexual or emotional relationships with one another” (Kaplan 2003, 170). La protagonista, Catherine Trammel, utiliza ese poder de atracción lésbico sobre su amiga Beth para subyugar aún más a un cada vez más confuso “contrincante” masculino.



*La desafiante “neo-femme fatale” Catherine Tramell
(Sharon Stone) en la escena más publicitada de Instinto Básico.*

Otra diferencia de esta nueva *femme fatale* es que, aunque sigue sin tener familia ni pareja (a menos que trate de asesinarla, siguiendo el patrón clásico de *Perdición*, como es el caso de *Fuego en el cuerpo*), ahora sí tiene amigas, es una de sus principales características, tener “female friends, understandable motives or is an action-heroine-investigator who herself refuses to be duped” (Williams 2005, 31). Lo importante es que el espectador empatice y hasta simpatice con ella. Si la protagonista de *Fuego en el cuerpo*, como la de *Perdición*, es una heroína clásica, la “neo-femme fatale” (la nueva mujer fatal) Catherine Tramell de *Instinto Básico* prácticamente no aparece sola, sino acompañada de sus amigas.

Ellos, en cambio, pierden puntos en su caracterización del “tipo duro”. Nuestros protagonistas nos son presentados de forma que “are nothing worse than likeably confused, misguided or blinded by desire (Michael Douglas in

Basic Instinct, William Hurt in *Body Heat*, or Willem Dafoe in *Body of Evidence*”). (Cook and Dodd 1997, 109). En ese sentido, el protagonista masculino acusa esa “crisis de la masculinidad” y la “neo-femme fatale” es su respuesta onírica a esa “pérdida de papeles”. En el caso del protagonista de *Instinto básico*, “la imagen contradictoria, misteriosa e infinitamente peligrosa de Catherine responde a una fantasía paranoica de Nick a través de la cual expresa sus propios miedos e inseguridades” (Deleyto 2003, 163).

El nuevo “tipo duro” combate con erotismo sus miedos. Y, como sucedía con sus predecesores, el deseo y el sexo nublan su raciocinio y se ven atrapados en la red de la “mantis religiosa” que les ha elegido para manipularles y conseguir de ellos su objetivo. El hombre es, como lo fue en la Antigüedad, víctima de la mujer, y de sus propios miedos a ser devorado por ella.

2.1.4. La mujer de éxito o el mito de Atenea y el segundón.

Una de las diosas más poderosas de la mitología Griega, Atenea era respetada y venerada por su inteligencia, y “rivalizaba con Zeus, su padre, en cuanto a sabiduría, y con su madre, Metis, en cuanto a “inteligencia astuta”” (Willis 2007, 136). A ella se atribuye la invención de la alfarería y su símbolo era la lechuza, el ave más sagaz. Atenea, conocida con el sobrenombre de “Palas” o muchacha, permaneció soltera. Así, su labor no se vio interferida nunca por la de una pareja. Pero la mujer de éxito moderna que sí tiene pareja se encuentra con una disyuntiva añadida: trabajo o amor (y familia).

La mujer de éxito debe renunciar a su trabajo por amor. Ese es un sacrificio que no se espera que hagan los hombres, pero sí ellas, como si fuera un exorcismo para pagar el éxito, pecado intolerable en la mujer.

En *La reina Cristina de Suecia* (dirigida en 1933 por Rouben Mamoulian) su protagonista, la reina Cristina (Greta Garbo), renuncia al trono. La historia no es fiel al personaje histórico, ya que la Reina Cristina no abdicó por amor, sólo hubo indicios de su interés por un embajador español y por un cardenal romano después de su abdicación. “La historia de amor había de ser inventada”, reconoce su guionista. (Viertel 1995, 247). Y, aunque la película es transgresora en algunos aspectos –como el beso lésbico de la Reina a su doncella-, la renuncia de su protagonista es su penitencia auto-impuesta por amar: “Hay una voz en nuestra alma que nos indica lo que debemos hacer”, explica el personaje. Su elección entre el matrimonio de Estado con Felipe IV y el matrimonio por amor con Carlos está claro. Y, aunque el espectador apoye su elección, guiada por el amor, habría que preguntarse si semejante dilema sería protagonizado por un hombre, aunque en la vida real –con minúsculas y con

mayúsculas, Real- lo fuera por Eduardo VIII de Inglaterra, enamorado de la divorciada Wallis Simpson, quien abdicó en 1936, tres años después de la producción de *La reina Cristina de Suecia*.

El conflicto entre la vida doméstica-sentimental de la mujer y su vida profesional encuentra un reflejo interesante en la película de 1942 *La mujer del año*, dirigida por George Steven. En ella, su protagonista, Tess Harding (Katherine Hepburn), es una prestigiosa y aclamada columnista de política internacional en un periódico, cuyo marido, Sam Craig (Spencer Tracy), columnista deportivo, desearía una vida más *standard*, con una madre y ama de casa convencionales. Desde el principio de su relación, Craig, al que la criada llega a llamar, después de darle la noticia de su boda, Mr. Harding, se siente un segundón, marginado de la vida de ella, centrada en conferencias, fiestas de contertulios hablando idiomas que él desconoce y un trabajo absorbente. Sólo al separarse de ella, cuando “la gota colma el vaso”, Craig la forzará a replantearse esa situación, y, después de un reencuentro, asiste, divertido, a una memorable escena en la que Tess trata de cocinar, actuando como una perfecta ama de casa, y que resulta un estrepitoso fracaso.

En 1950 Joseph L. Mankiewicz dirige *Eva al desnudo*, basada originalmente en un relato aparecido en la revista *Cosmopolitan* y firmado por Mary Orr en mayo del 46. “Eve, in the story, is a woman who “has it all” decades before the phrase became a shibboleth for ambitious American career women. She has celebrity, money, and a very useful fiancé” (Staggs 2001, 30). En esa época, en la que se imponía el puritanismo y el Código de Producción Hays estaba vigente, no sorprende que la protagonista, Margo Channing (Bette Davis), celebrísima estrella del teatro, rica y admirada, renuncie a ir de gira con una obra cuando anuncia su matrimonio con su novio, Bill. Al hacerlo, su amigo

y autor, Lloyd le pregunta: “What’s your being married got to do with it?”

Margo: “It means I’ve finally got a life to live! I don’t have to play parts I’m too old for – just because I’ve got nothing to do with my nights! (...)”.



Margo Channing (Bette Davis) elige a su hombre por encima de una gira teatral en Eva al desnudo.

Margo por fin tiene una vida que vivir porque va a casarse, algo que la separa de su carrera (junto con su edad, en la que debe hacer frente a la competencia de actrices jóvenes, aunque este factor no haya sido un obstáculo hasta ese momento) y rechaza el papel de Cora que catapultará al éxito de público y crítica a la ambiciosa Eva Harrington, la “*wannabe*”-aspirante a estrella que chupa con sed casi vampírica los contactos y la experiencia de la diva ingeniosa y glamourosa.

El mismo año de *Eva al desnudo* se produce otra película con protagonista femenina y actriz: *El crepúsculo de los dioses*, dirigida por Billy Wilder. Aquí es una delirante actriz del cine mudo, Norma Desmond, quien ejerce un papel insólito para el co-protagonista masculino. Ella también es rica,

y termina manteniendo al guionista-gigoló, Joe Gillis, a quien mantiene en secuestro económico y emocional cuando intenta suicidarse al verse abandonada por él: “Great stars have great pride”, razona Norma después del intento. Y al segundo intento de abandono por parte de Guillis, ella le dispara y mata: “No one leaves a star. That makes one a star”, dice antes de dispararle, para sentenciarle: “You’re not leaving me!”

Norma Desmond, a diferencia de Margo Channing, no renuncia al trabajo, si no a la libertad, ya que le auguramos un futuro entre rejas al ser arrestada, aunque ella, en su delirio, crea que se va a un rodaje, recordemos el celeberrimo diálogo: “Mr. De Mille, I’m ready for my close-up”. En este caso, él es el objeto de deseo y ella la persona con poder económico en la relación. Así, esta podría ser una versión de La Bella y la Bestia: “ La estilizada forma de hablar y el feo atractivo del primero son similares a los de Norma Desmond, así como la fascinante presencia de Joe Gillis equivalen en hombre a la de Bella.” (Staggs 2003, 181).

Otro ejemplo es el melodrama *Imitación a la vida* (dirigido por Douglas Sirk en 1959), en el que su protagonista, Lora Meredith (Lana Turner) debe sacrificar por su carrera el amor de su hija Suzie y a su pareja, Steve y ha de pasar un tiempo –durante la cual, Lora se abre camino al estrellato- para poder recuperarlos.

Este estereotipo clásico, en el que se penaliza a la mujer con poder o con éxito, y esta debe renunciar a él por amor, o también debe renunciar al amor si opta por seguir con su carrera, apenas sufre una evolución en décadas sucesivas, debido, probablemente, a que la ecuación éxito+familia parece reservada a los hombres, mientras que se estigmatiza el éxito en la mujer (en el caso de ser una “self-made woman”), entendiéndose que ha tenido que dedicar el tiempo de vida

familiar a subir en su escalafón profesional, mientras que se sobreentiende que el hombre de éxito ha tenido detrás “a una gran mujer” para ocuparse de la familia.

Pero la cuestión es: ¿por qué ha de sacrificar la mujer su carrera por amor? ¿Cuándo deja de suceder esto?

La liberación femenina llega con la sexual, porque, sin control sobre la reproducción, la mujer no podrá integrarse en la vida laboral. En el cine norteamericano y europeo de los años 60 y 70 (el español lleva un retraso de una década de diferencia) ya encontramos a mujeres trabajadoras, pero, hasta el cine actual escasos ejemplos en los que las mujeres sean profesionales muy reconocidas y, además, esposas y madres felices.

En la serie de televisión *Mujeres desesperadas*, creada por Marc Cherry en 2004, una de sus protagonistas, Lynette Scavo (Felicity Huffman), una ex ejecutiva que se siente frustrada siendo ama de casa, revierte el rol y vuelve al trabajo en la publicidad, dejando a su marido, Tom Lindquist, en casa al cuidado de sus cuatro hijos, mientras ella logra hacerse vicepresidenta de la empresa.

Otra serie, *Señora Presidente* (*Commander in Chief*), creada por Rod Lurie y emitida en 2005 y 2006, retrata la vida de la Vicepresidenta de Estados Unidos Mackenzie Allen (Geena Davis) ascendida a Presidenta al sufrir el Presidente un aneurisma cerebral, en 2010. Su marido, Rod Calloway (Kyle Secor), el padre de sus tres hijos, que es además su jefe de gabinete, al principio debe acostumbrarse al incómodo rol de ser “primera dama” del país, pero, en este caso, ella no debe elegir entre su trabajo (su máxima responsabilidad como jefa de Estado le viene sobrevenida, hay que enfatizar que no es una Presidenta electa) y su matrimonio y/o familia.

La mujer de éxito va abriéndose paso, de manera muy paulatina, en el reparto de los nuevos papeles de la ficción, pero, desde luego, aún le queda mucho camino por andar. Tanto como a la mujer de éxito en la vida real. Como ejemplo, el monumental enfado de la ex Secretaria de Estado de Estados Unidos, Hillary Clinton, en una charla (11 de Agosto de 2009) con estudiantes universitarios en el Congo, al ser preguntada por un estudiante sobre la injerencia de los contratos chinos en su país:

- “What does Mr. Clinton think through the mouth of Mrs. Clinton about this (..)? Thank you.”

- Hillary Clinton – “Wait, you want me to tell you what my husband think? My husband is not the Secretary of State, I am. So if you ask my opinion, I will tell you my opinion, I’m not going to be channeling my husband”.

2.1.5. La “bomba sexual” o el mito de Afrodita, la “mujer casta” o el mito maya de Utz-Colel y el cazador o el mito de Diana.

Afrodita es la versión mitológica de la “bomba sexual”, ya que se representaba “como una mujer de extraordinaria belleza, con un cuerpo bien torneado, hecho para excitar el deseo amoroso y la procreación” (Hernández de la Fuente 2005, 97). Afrodita significa la comunión de la naturaleza con la mujer, es la diosa que “nace cuando las gentes recuerdan, con regocijo, el vínculo que une los seres humanos con los animales y, de hecho, con toda la naturaleza; y cuando perciben este vínculo como una realidad clara y sagrada. El mito sugiere que eso sucede mediante el amor” (Baring y Cashford 2005, 405-406) .

Esta diosa se ha dado a conocer en diversas culturas y con diferentes nombres para significar lo mismo: “La Gran Diosa (conocida con los nombres de Astarté, Ishtar, Innana, Nut, Isis, Auset, entre otros) era venerada como la fuerza femenina profundamente conectada con la naturaleza y la fertilidad, responsable de la creación y de la destrucción de la vida” (Shinoda Bolen 1993, 42). También en las culturas precolombinas estaba representada por Nû Nû hu (Tlazolteotl), la gran madre.

La antítesis entre la “bomba sexual” y la “mujer casta” se da en el mito maya de Xkeban, la mujer pecadora, y Utz-Colel, la mujer virtuosa. Ambas habitaban el mismo pueblo y aunque Xkeban era compasiva y Utz-Colel dura y desdeñosa, los lugareños rechazaban a la primera, pero, al morir ambas, el cadáver de Xkeban olía aromáticamente, y el de Utz-Colel desprendía un hedor pútrido. Esta es la parábola que explica que, detrás de la “bomba sexual” puede haber un candor que no guarda la aparentemente candorosa “mujer

casta”, en realidad menos afectuosa que la anterior.

El cazador, por otro lado, nace bajo la influencia de la Diosa Diana. Esta rechaza el matrimonio, ya que, asustada por los dolores del parto de su madre, le pidió a Zeus mantenerse vírgen, como su hermana Minerva. Diana no entiende de hombres, únicamente de caza, es una cazadora solitaria.

El cazador es un arquetipo que aparece frecuentemente en los cuentos de hadas representando personajes masculinos libertadores. Por ejemplo, en “Blancanieves”, al igual que en en “Caperucita Roja”, aparece una figura masculina que podría interpretarse como una representación inconsciente del padre: el cazador, al que da orden de matar a Blancanieves y que, sin embargo, le salva la vida” (Bettleheim 1990, 286). Este cazador-padre es, en realidad, un salvador equiparable al “príncipe”, alguien con un status superior y que representa de manera superlativa la virilidad: “El cazador es un personaje eminentemente protector que puede salvarnos, y de hecho así lo hace, de los peligros de nuestras violentas emociones y de las de los otros, puesto que busca, rastrea y vence los aspectos más miserables del hombre: el lobo”. (Bettleheim 1990, 287).

El personaje del cazador también es el de un solitario, sin compañía pasan los días cazando una presa para después alimentarse de ella y salir a por otra. El cazador es un héroe tan solitario como el héroe del western. “El drama del héroe del western es la imposibilidad de fundar un hogar y, por tanto, de transformar un paisaje.” (Bou y Pérez 2000, 161). También tiene similitudes con el “tipo duro” del cine negro –no en vano Humphrey Bogart repetía estereotipo en *La reina de Africa*, dirigida en 1951 por John Huston-. Como este, el cazador no demuestra sus sentimientos, amurallados detrás de sus hazañas físicas y su socarronería verbal. Él no puede ser débil, porque de serlo,

no sería viril. Por eso silencia sus emociones, que apenas pueden intuirse en sus gestos. “La psicología masculina en el Hollywood clásico tuvo tendencia a reprimir al máximo los rasgos femerninos –intuición, inspiración, emoción, verbalización-, y los recluyó en esta anima silenciada” (Bou y Pérez 2000, 125).

En la caza mayor de la seducción, él se ve atrapado en la dicotomía bomba sexual/mujer casta, o, dicho de otra forma, chica-fácil-y-alegre-para-pasar-un buen rato / mosquita-muerta-mujer-virtuosa-y-posible-esposa-y-madre.

Ese es el triángulo que se traza entre los personajes protagonistas en *Mogambo*, la película dirigida en 1953 por John Ford. En ella, Victor Marswell (Clark Gable) es un cínico cazador en la sabana de Kenia y las visitas de Eloise Kelly (Ava Gardner) y Linda Nordley (Grace Kelly) le sitúan en un dilema que trata, en realidad, sobre los prejuicios.



El triángulo de Mogambo: Victor (Clark Gable), Linda (Grace Kelly) y Eloise (Ava Gardner).

Victor Marswell tiene un prejuicio sobre las apariencias de las dos, que son, dos estereotipos de mujer evidentes: Eloise está soltera (en realidad, es viuda), viaja sola, fuma, bebe, es irónica y divertida. Además, no esconde sino que subraya sus atributos femeninos con ropa ceñida y maquillaje. Es la fachada de una “chica fácil”. Linda está respetablemente casada, viaja acompañando a su marido antropólogo, es sosa y recatada. Ambas son bellas, la primera una explosiva “bomba sexual” (Ava Gardner, el “animal más bello del mundo”), la segunda la “mujer casta”, una bellísima figura de porcelana (Grace Kelly, la que sería después Princesa de Mónaco).

La primera opinion de Victor sobre Eloise la vierte ante Brownie, el personaje confidente, que le sugiere que se relaje y apunta a Eloise como medio: “That’s playgirl stuff, Brownie. I’ve seen them in London, Paris, Rome. They start life in a New York nightclub... and end up covering the world like a paint advertisement. Not a honest feeling from her kneecap to her neck.”

Eloise es Eva, la mujer-pecado, la que condujo a Adán a tomar la fruta prohibida, y casi dos milenios después, el estereotipo se perpetúa. Victor la cataloga como frívola, pese a que Eloise sea creyente, a que muestre interés en conocer científicos y a su interés maternal por el bebé elefante –ese nexo con la naturaleza y la maternidad propio de Afrodita-, algo que su prejuicio le impide ver.

En cambio, Victor cree que Linda es una mujer virtuosa, subtexto implícito en el diálogo que, a modo de advertencia, le dice a Eloise:

Victor: “You know, Mrs. Nordley has led a sheltered sort of life, I guess and... well, let’s not get too informal. You know what I mean.

Eloise: “I know what you mean, and you have as much gallantry in that remark as you think I’ve got brains.”

También Brownie habla de Eloise al marido de Linda. Le dice, prejuzgándola: “Miss Kelly. “Honeybear”. American”.Y la misma Eloise se califica de “Honeybear”, en un ejercicio de autoironía. Pero después Eloise confiesa a Brownie que ella estuvo casada pero que a las tres semanas de la boda Johnnie su barco (tenía “Honeybear” pintado) fue volado en la guerra. Esa “herida” explica que busque la evasión en la vida disipada. Así el espectador puede justificar a Eloise en su estilo de “vida alegre”.

¿Y qué opinan ellas sobre él? Linda no tarda en darse cuenta de que Víctor es un cínico, o un solitario. Nada que ver con su marido, Nordley, un intelectual británico de clase alta. El propio Nordley confiesa a Victor: “I imagine you’ve had to rub and sweat, even for every penny you’ve made and everything you’ve wanted to build. Me? Oh, I’m one of those silver-spoon chaps, I suppose.”

La película nos enseña que las apariencias engañan, sobre todo cuando se trata de estos estereotipos. Eloise es la “chica fácil” (la tigresa), y Linda la “mosquita muerta” (la grácil gacela). Pero, en cada mirada y actitud, Linda va “pidiendo guerra”, mientras que Kelly contiene sus celos. Ambas son presas para el cazador, él es el que se abalanza sobre ellas, a Eloise la besa a bocajarro y a Linda le arrebató el pañuelo con un gesto dominante.

Al cazador le van los retos y Victor se enamora de la presa más inalcanzable, Linda. Le reconoce a la propia Linda: “You asked me why I never married. Maybe you yourself are the reason, Linda.” Y ambos mantienen unos encuentros clandestinos donde expresan su pasión. Pero ninguno es capaz de confesárselo al marido cornudo. Y justo cuando este se da cuenta de que compite con los antílopes en cornamenta, la nobleza del cazador impide comerse su presa. El cazador, al fin y al cabo, es un caballero (y más si se trata

de una estrella del star-system, caso de Gable).

Así que, con ayuda de Kelly, Victor le deja creer a Linda que está con Kelly y, cuando Linda le dispara, celosa, Kelly interviene para limpiar la reputación de Linda acusando a Victor de acosador. El triángulo pierde un vértice y ahora Victor pide en matrimonio a Kelly, quien responde:

-You mean you're gonna make a honest woman out of me?

- It suits me, Kelly.

Así replica Victor lo que era más que evidente desde el principio. ¿Qué hubiera hecho Victor con Linda, irse a Devonshire e inscribirse en el club local para contar batallas? ¿O ella hubiera soportado sus largas ausencias de cacería tejiendo ropa de niño en mitad de la jungla africana? Y, aunque Kelly deniegue la oferta, sabemos perfectamente que no tardará ni un minuto –literalmente– en lanzarse en brazos de Victor.

Si *Mogambo* trata de un viejo cazador entre dos mujeres bellas en África, *Memorias de Africa*, la adaptación de la novela autobiográfica de Karen Blixen dirigida por Sydney Pollack en 1986, trata sobre una mujer aventurera entre dos hombres atractivos. Aquí es la protagonista femenina, la baronesa Karen Blixen (Meryl Streep), la mujer casada, el vértice de un triángulo entre el cazador solitario y su marido infiel. El cazador Denys Finch Hatton (Robert Redford) personifica al héroe romántico con el que ella sostiene una relación adúltera, pero también el paisaje de Africa. Además, él es la musa que la inspira, un papel habitualmente reservado a la mujer: “by figuring Denys as silent auditor or muse, Dinesen also undermines the phallic script that cast woman in those roles” (Hardy 1990, 46).

En *Memorias de Africa* el estereotipo evoluciona, es la mujer la que se encuentra entre dos hombres, el barón Blixen (Klaus Maria Brandauer), un

vividor que termina sifilítico –en ese sentido, podría ser el reverso de la “mujer fácil”- y el cazador que es un espíritu libre. Además, su protagonista es la aventurera de la historia, la que sueña y consigue trasladarse a Africa desde Dinamarca, y la que se sostiene económicamente, la que crea y gestiona la plantación de café en Kenia, la que contrata a los indígenas *kikuyus*, la que negocia con los representantes coloniales. En esta película, ella deja de ser el sujeto pasivo de la elección del cazador, y vive al máximo su aventura, truncada por el fatal accidente que acaba con la vida de su amante.



Denys Finch Hatton (Robert Redford), el amante y “muso” de Karen Blixen-Isak Dinesen (Meryl Streep), es el cazador solitario de Memorias de Africa.

2.1.6. La mujer bella o el mito de Psique y el hombre misógino o el mito de Edipo.

Ella es Psique, cuya belleza inhibía a los hombres y enamoró al propio Eros, enviado por su madre, Afrodita, celosa de su belleza, para que la castigara enamorándola con el hombre más monstruoso del mundo. Él es Edipo, el hijo que se enamoraba de su madre, Yocasta, y asesinaba al padre, Layo. Pero ¿qué sucede cuando Edipo y Psique se enamoran?

El famoso mito de Edipo, recogido en la trilogía de Sófocles, ha sido también profusamente representado en el cine, más de manera subtextual que textual (ahí está la adaptación *Edipo Rey*, dirigida en 1967 por Pier Paolo Pasolini). Una de las muestras de lo primero está en la obra de Alfred Hitchcock.

Se ha escrito mucha literatura sobre la misoginia en el cine de Hitchcock pero no tanto sobre la figura de la madre en sus protagonistas masculinos. Esa “madre castradora” que impide, directa o indirectamente, que su hijo se comprometa con la mujer que le seduce, criticando su virtud. “A monastic-puritanical, world-negating ethical system then radically and immediately transfigures all the images of the myth. No longer can the hero rest in innocence with the goddess of the flesh; for she is become the queen of sin.” (Campbell, 123).

Esa influencia de la madre en el protagonista masculino –en *Los pájaros*, *Con la muerte en los talones* y, sobre todo en *Psicosis*, pero también indirectamente en *La ventana indiscreta*- tiene ecos del mito de Edipo, construido sobre la relación incestuosa entre madre e hijo. Ese mito se convierte, siglos después y gracias al psicoanálisis, en complejo básico en una

determinada etapa del crecimiento infantil. Así, en aquella etapa “que se caracteriza por un complejo de Edipo normal hallamos a los niños afectuosamente ligados al progenitor del sexo opuesto, mientras que en sus relaciones con el mismo sexo predomina la hostilidad.” (Freud 1972, 119) Pero, si el complejo de Edipo alcanza un nivel patológico, entonces, el amor a la madre ocupará el primer plano en la vida adulta.

También la madre que no supera ese complejo edípico, que actúa también sobre ella, vuelca en su hija los celos y el miedo: “El miedo de la reina a que Blancanieves la supere es el tema central del cuento de hadas”. (Bettelheim 1990, 273). Esa madre puede transferir su miedo, no en su hija, si no en su nuera, dando lugar al arquetipo tan popular de suegra celosa que teme que su hijo le sea robado y entonces le alecciona en contra de otras mujeres, actuando de “madre castradora”.

Salvatore Cesario recuerda la obra de Slavoj Žižek *L'Avant Propos*, donde “propone un'interpretazione della trilogia North by Northwest, Psycho y The Birds centrata sul superio materno: “Gli uccelli sera come la peste nella Tebe d'Edipo: “l'incarnazione di un disordine fondamentale nei rapporti familiari (1988 pp 199, 200-203)” (Cesario 1996, 64).

Hitchcock repite esa influencia de la madre, y, preguntado por Bodganovich sobre la fijación de la madre, explica: “Well, I suppose, generally speaking, Mother can be a bloody nuisance. She is always a problem when she gets older, isn't she? Because one almost always feels sorry for Mother when she's widow, all the children married off, you know. It depends on the character of the woman. Sometimes she can be all-pervading. She can hang around and interfere with everybody's life”. (Bodganovich 1997, 538). Esa es la madre entrometida que nos encontramos en estas películas, aquella que

interfiere en la vida de su hijo varón.

En “*Psicosis*”, es Norman Bates el que, influido por su madre, desarrolla una feroz misoginia contra la mujer que a Norman le atrae, llevado por las órdenes de su “madre”, a quien le asquea que su hijo se “cite” con Marion, la ladrona que huye y tiene la peor suerte al recalar en su motel:

WOMAN'S VOICE

I won't have you bringing strange
young girls in for supper...

(an ugly, sneering
note creeps into the
voice)

...by candlelight, I suppose, in the
cheap erotic fashion of young men
with cheap, erotic minds!

NORMAN'S VOICE

Mother, please...

WOMAN'S VOICE

And then what? After supper, music?
Whispers?

NORMAN'S VOICE

Mother, she's just a stranger...
hungry, and the weather's bad...

WOMAN'S VOICE

(mimicking cruelly)

Mother, she's just a stranger!

(hard, cruel again)

As if men don't desire strangers, as
if... oh, I refuse to speak of
disgusting things because they disgust
me! You understand, Boy?

WOMAN'S VOICE

(pause)

Go on, go tell her she'll not be
appeasing her ugly appetite with my
food... or my son! Or do I have to
tell her, cause you don't have the
guts? Huh, boy? You have the guts,
boy?

NORMAN'S VOICE

(blurted out fury and
shame)

Shut up! Shut up!



Norman Bates (Anthony Perkins) en animada charla con Marion (Janet Leigh) antes de asesinarla por “dictado” de su “madre”

Norman alude siempre a que su madre está enferma y confinada en su habitación, cuando en realidad está confinada en su propia mente enferma, haciendo de su cadáver compañía, como a los pájaros disecados, sus “mascotas” inertes. “Norman Bates succeeds at the matricide that eluded his mythic forefather, only to displace his unappeased aggressive impulses by making a fetish of the lost maternal body, subsequently killing young women who threaten to be not only rivals but moreover repetitions of Mother” (Bronfen 1998, 21)

En *Los pájaros*, también la madre de su protagonista masculino, Mitch Brenner (Rod Taylor), Lydia, le habla previniéndole sobre la reputación de mujer casquivana de la mujer que le atrae, Melanie (Tippi Hedren), la protagonista femenina:

LYDIA

(laughing)

Forgive me. I suppose I'm just

naturally curious about a girl like
that.

(pause)

She's very rich, isn't she?

MITCH

I suppose so. Her father owns a big
newspaper in San Francisco.

LYDIA

You'd think he could manage to keep
her name out of print. She's always
mentioned in the columns, Mitch.

MITCH

I know, Mother.

LYDIA

She is the one who jumped into that
fountain in Rome last summer, isn't
she?

MITCH

Yes, Mother.

LYDIA

Perhaps I'm old-fashioned.

(pause)

I know it was supposed to be very
warm there, Mitch, but... well...
actually... well, the newspaper said
she was naked.

MITCH

I know, Mother.

LYDIA

It's none of my business, of course,
but when you bring a girl like that
to...

MITCH

Mother?

LYDIA

(looking up)

Yes?

MITCH

I think I can handle Melanie Daniels
by myself.

LYDIA

Well...

(she sighs)

So long as you know what you want,

Mitch.

MITCH

I know exactly what I want, Mother.

En este caso, Mitch sí es capaz de frenar la intención posesiva de su madre, algo que no consigue Norman Bates.

También la madre de Roger Thornhill, el protagonista de *Con la muerte en los talones*, dirigida por Alfred Hitchcock en 1959, está muy presente. Como en los otros filmes, el protagonista tiene una excelente relación con la madre, una relación con tintes edípicos. “Desde la perspectiva psicoanalítica de Bellour, Roger es un ser sexual y emotivamente inmaduro, un *niño grande* que convive con una madre abusiva.” (Monzó y Rubio 2000, 56)

Estas “madres castradoras” son intrusivas, absorbentes y posesivas. Tienen miedo de que esas mujeres de cabello rubio y gran belleza secuestren a sus hijos de su lado. Hitchcock hizo de mentor de Tippi Hedren, la actriz que interpreta a Melanie Daniels en *Los pájaros* y, según cuenta Rod Taylor, el actor que interpreta al protagonista masculino, cuenta que “Hitch se mostraba muy dominante y absorbente con Tippi” y la propia Tippi reconoció que “Hitchcock estaba obsesionándose conmigo” (Spoto 2008, 293). El director fiscalizaba su vida y la sometía a un trato rayano en lo vejatorio, escondiendo

acaso una venganza o un miedo por su aficción a las rubias elegantes.

En *La ventana indiscreta* (1954), otra obra del “maestro del suspense” Alfred Hitchcock, L B Jefferies (James Stewart), el fotógrafo aventurero postrado en silla de ruedas, se encuentra a su Psique perfecta, pero en este caso es su espíritu aventurero y su miedo a comprometerse lo le pone en contra de su novia, Lisa (Grace Kelly). Jeff prefiere ver el mundo exterior a través de sus prismáticos antes que mirarse a sí mismo: “We’ve become a race of Peeping Toms. What people ought to do is get outside their own house and look in for a change”, dice la aguda Stella, la enfermera interpretada por Thelma Ritter.

Jeff se escuda en la perfección de Lisa para no comprometerse con ella: “She’s too perfect. She’s too talented. She’s too beautiful. She’s too sophisticated. She’s too everything but what I want”... “If she was only ordinary” Él desea una mujer que le siga donde vaya, que deje su carrera por él, y rechaza –por miedo, seguramente- la sofisticación de Lisa.

La “investigación” que Jeff comienza, alertado por la misteriosa desaparición de su vecina Anna Thornwall y las extrañas idas y venidas de su marido, es la historia principal de esta película. En segundo plano queda la historia romántica, como en todas las películas rubricadas por Hitchcock. Pero es la investigación lo que lleva a Lisa a probarle a Jeff que puede ser una mujer aventura, en una especie de prueba de mujer aventurera. Cuando todo termina, Jeff dice que “está orgulloso de ella”, y en la última secuencia, Lisa disimula, leyendo “Beyond the Himalayas”, pero no puede evitar, mientras Jeff duerme, cambiarla por el *Harpers’ Bazaar*. Es decir, que la verdadera naturaleza de Lisa emerge por mucho que ella trate de amoldarse al tipo de mujer que él desea. Sin embargo, ella no le pide que cambie ni que se interese

por la moda, ni él tiene intención de hacerlo. El propio Hitchcock dudaba que Jeff y Lisa fueran a terminar juntos: “I would doubt it myself. He’d be off on some job, you know” (Bodganovich 1997, 522)

¿Quiénes son esas Psyques modernas que inhiben a los neo-Edipos? Son extremadamente bellas, rubias y con trabajos interesantes. Además, tienen la paciencia de esperar a esos hombres prejuiciosos –excepto a Marion, en *Psicosis*, ya que muere- con suegras pesadas, para finalmente terminar emparejándose con ellos –salvo en el caso mencionado anteriormente, por motivos obvios-.

El estereotipo variará cuando la voz femenina real sustituya a esa voz femenina “castradora” que evita que el hombre acceda de verdad a la otredad de otras mujeres cuando el hombre misógino viva experiencias femeninas. Pero para ello deben transcurrir décadas y permitir que el hombre se encuentre en la piel de una mujer. Precisamente esto sucede en la película *¿En qué piensan las mujeres?*, dirigida en 2000 por Nancy Meyers. Su protagonista Nick Marshall –Mel Gibson-, es un ejecutivo de publicidad divorciado, chovinista y misógino, criado en Las Vegas por una madre *showgirl*. Él no entiende a las mujeres, y vive desconcertado el auge del poder femenino, en su vida –personificado por su hija- y en el trabajo- representado por su nueva jefa, directora creativa de Sloane Curtis, la agencia donde trabaja-, cuando sufre un accidente, y comienza a escuchar los pensamientos de las mujeres que le rodean. De esta manera, comienza a empatizar con ellas, en especial con su enemiga, su nueva jefa, Darcy McGuire (Helen Hunt). Ella es quien redimirá a Nick, haciendo que se revierta el rol, al actuar ella como “caballero andante” al rescate, algo explícito incluso en el diálogo cuando Nick le asegura a Darcy: “The truth is I’m the one who needs to be rescued here”.

Darcy entiende y cumple su misión al decirle a Nick: “What kind of knight in shining armor would I be if the man I love needs rescuing and I just let him walk out my door?” “My hero”, contesta Nick. Esta salvación da lugar a un “happy-end” eminentemente hollywoodiense : “it perpetuates the myth that a man can change because of the love of a good woman” (Galician, Merskin, 2007, 181-182).



¿En qué piensan las mujeres? Probablemente en que ahora el turno del rescate es de ellas.

No sólo el cine, también la televisión se adentra en el complejo edípico. Otro personaje masculino que debe resolverlo es Tony Soprano (James Gandolfini), el protagonista de la exitosa serie de culto de HBO *Los Soprano* (1999-2008), cuya idea original era para una película que, según su propio creador, David Chase, trataba de “a mob boss in therapy whose mother was his enemy” (Shales 2007, 1) una historia, al parecer, autobiográfica .

En la serie, Tony Soprano debe enfrentarse a una madre dominante, una “mamma” de origen italiano, Livia, para poder ser el patriarca de la familia: “In this advance the father becomes the invisible protector of the

“matricidal psyche” (the idea that the mother must be eliminated for the boy to become a man), something Tony Soprano experiences” (Gardaphé 2006, 160). De hecho, la relación que Tony entabla con su terapeuta la Doctora Jennifer Melfi (Lorraine Bracco) es una trasposición de la relación edípica con su madre: “Tony’s love for Dr. Melfi is revealed to be his need for a caring sensitive woman (read: mother figure) who will listen to him” (Greene y Vernezze 2004, 154).



Un mafioso en sesión de terapia. Es Tony Soprano y la Dra. Melfi.

El hombre adulto que no resuelve su complejo edípico es blanco más fácil de la “madre castradora”, ya que, si bien este sigue viendo al hombre como rival, también ella rivaliza con las parejas de su hijo. Ninguna es lo suficientemente atractiva, inteligente, simpática... Ninguna lo es porque sencillamente, ninguna es ella. El conflicto se retroalimenta así hasta que se resuelva, bien gracias a la ayuda de la mujer, de la Psyque de la que él se enamora –en el caso de *¿En qué piensan las mujeres?*, es Darcy- o bien porque Edipo se rebele contra su “madre castradora”.

Esta última hipótesis es la que resuelve el conflicto en el mito de Psyque y Eros: “según la historia, los dioses no están libres de problemas edípicos; se trata en este caso del amor edípico y de los celos posesivos de una madre respecto a su hijo. No obstante, también Eros debe madurar para poder unirse a Psyque. Antes de entrar en contacto con ella, era el ser más despreocupado e irresponsable de los dioses menores, y no empieza a luchar por su independencia hasta que se rebela contra los mandatos de Afrodita” (Bettelheim 1990, 411). Así, cuando Edipo se enfrenta a la madre puede ser feliz con Psyque.

2.1.7. La mujer de marfil y el hombre intelectual o el mito de Pigmalión.

Pigmalión, el mito clásico de Ovidio, reinterpretación de un mito más primitivo de un rey chipriota que esculpía una Venus, nos habla del hombre que creó una mujer de marfil, una virgen inanimada, decepcionado de las de carne y hueso. El escultor se enamoró de su obra de arte, a la que llamó Galatea, y la trató como a un ser humano, hasta tal punto que llegó a pedirle a Afrodita encontrar una mujer a imagen y semejanza de su creación. El deseo se vio cumplido cuando Pigmalión siente que tiene vida y que se ruboriza al ser besada, entonces se transforma en mujer. “Es la acción conjunta de la *mimesis*, del *eros* y de la *pietas* la que crea el simulacro” (Stoichita 2006, 32), y con la metamorfosis culmina su obra, a la que Pigmalión asiste, admirado.

Desde el mito clásico a la actualidad, el personaje ha sido reversionado, dada su celebridad y el interés que despierta en el público: “Pygmalion’s story of being unable to find the perfect mate and companion resonate with audiences” (Peterson y Dunworth 2004, 152). Así, la traslación del mito de Pigmalión al cine es antiguo y tiene muchos y variados ejemplos. Hablaré aquí de algunos: *Vértigo*, *My Fair Lady*, *Fabricando al hombre perfecto*, *Annie Hall* y la serie *Doctor en Alaska*. En las dos primeras el hombre crea a la mujer, mientras que la tercera y cuarta se revierte el estereotipo.

En la obra maestra de Alfred Hitchcock las reminiscencias del mito son evidentes: “Un conflicto pigmalioniano se esconde en *Vértigo*” (Stoichita 2006, 257). “La película tiene algo del mito de Pigmalión y Galatea y del mito de Tristán e Isolda; pero, sobre todo, tiene mucho de fantasía solitaria y perturbada” (Spoto 2008, 268). La obsesión de su protagonista, Scottie (James

Stewart), por el parecido de Judy con Madeleine (Kim Novak), es el eje central de la historia y lo que hace de él un Pigmalión. Scottie la convierte en la mujer que desea, la viste a imagen de Madeleine, a imagen de la mujer deseada, la modela y adorna como el propio “Pigmalión, mítico animador de un fantasma personal, adornaba la estatua con “bellos ropajes” (Stoichita 2006, 274).

Scottie juega con la transformación como fetichismo erótico. El propio Hitchcock reconoce las analogías sexuales implícitas en la historia y comenta: “Stewart’s efforts to re-create the woman were, cinematically, exactly the same as though he were trying to undress her, instead of dressing her” (Bodganovich 1997, 528).

El “pigmalionismo” no era ajeno ni a la obra ni a la vida del director de *Vértigo*. Anne Baxter, actriz en otra película de Hitchcock, *Yo confieso*, mantenía que “Hitchcock tenía mucho de Pigmalión y se sentía muy orgulloso de transformar a las actrices para que encajaran en su inamovible ideal de mujer”. (Spoto 2008, 237) En *Vértigo*, Judy es una vulgar secretaria y Madeleine una elegante dama y Scottie va a convertir a la primera en la segunda.

También en una gran dama convierte a la protagonista de *My Fair Lady* su “pigmalión”. En esta adaptación cinematográfica de 1964 del libro de George Bernard Shaw, una *cockney* del Londres victoriano, Eliza Doolittle (Audrey Hepburn), es adoctrinada por un profesor solterón, Henry Higgins (Rex Harrison), para ser convertida en una “*lady*” con el objetivo de ganar una apuesta, aunque, por el camino, como no podía ser de otra manera, se enamoran. Esto sucede, claro está, cuando Eliza ya es capaz de ser confundida con una gran dama en las carreras de Ascot y él se ha acostumbrado a su Galatea: “I’ve grown accustomed to her face! She almost makes the day begin!

I've grown accustomed to the tune that she whistles night and noon. Her smiles, her frowns, her ups, her downs, are second nature to me now, like breathing out and breathing in... I was serenely independent and content before we met! Surely I could always be that way again... And yet... I've grown accustomed to her looks, accustomed to her voice, accustomed... to her... face.”

Eliza sufre la transformación como un cisma entre sus dos personalidades: “a split has opened up between the heroine’s triumphant new outer self, her persona, and her real, deeper self, which is in danger of being repressed altogether” (Booker 2004, 375). A ella le gustaría ser amada por su verdadero “ser”, que en realidad ya es la fusión de su viejo “yo” con su nuevo “yo”, la combinación de la educación de la dama con el corazón de la florista. En un diálogo, Eliza afirma: “The difference between a lady and a flower girl is not how she behaves, but how she is treated”.



Eliza Doolittle (Audrey Hepburn) ascendiendo en la “escalera” social -

en el “*Embassy Ball*”- gracias a su *Pígalión particular*, Henry Higgins (Rex Harrison), en *My Fair Lady*.

El ejemplo de su reverso, en términos de rol de género, es *Fabricando al hombre perfecto* (1987). En esta película de Susan Seidelman, su protagonista es ahora una mujer, una “pygmaliona” que se afana en construir a un androide de última generación, Ulysses (John Malkovich), ese “hombre perfecto” del que, como no podía ser de otra manera, se enamora. Él, en cambio, no puede hacerlo: “If I were human, Frankie, it would be simple: I would fall in love with you.” En este caso, el reverso de rol se debe a que su directora es mujer, como la propia Seidelman reconoce: “Our stories start with a female protagonist” (Seger 1993, 115).

El arquetipo de “mujer de marfil” evoluciona con *Annie Hall*. En ella, su *Pígalión particular* es Woody Allen, o Alvy Singer, su “alter ego” en la película: “Se trata de una autobiografía filmada o, si se prefiere, de una película de ficción impregnada de elementos personales. ¿El tema? ¡El amor, claro! Por qué se acaba el amor, cómo empieza, ¿no es el mejor tema para una película y también para mil películas, puesto que cada hombre ha vivido su propia historia y cada historia merece ser filmada con tal que sea con intuición, astucia y sensibilidad?” (Truffaut 1999, 57)

¿Qué sucede cuando el actor es también guionista y director, o viceversa? Que se crea el personaje más inteligente y se reserva los diálogos más brillantes. Este es el caso de Woody Allen en su filmografía y, particularmente, en *Annie Hall*. Acusado por algunos críticos de egocéntrico y hasta de machista en sus primeras películas, y venerado más tarde en aras de su genialidad, en este caso él es el personaje: paranoico, cínico, intelectual,

obsesionado por la muerte... “La composición de un personaje cuando va acompañado de una transposición real, una especie de reencarnación, es algo grande” (Stanislavski 2005, 54). Alvin es Woody Allen, Woody Allen es Alvin. No hay reencarnación, hay fusión.

En *Annie Hall*, paradójicamente, es Alvy el centro de la narración. Y ejerce de mentor de Annie, es el equivalente mitológico al Pigmalión: “The word “Mentor” comes to us from The Odyssey. A character named Mentor guides the young hero, Telemachus, on his Hero’s Journey. In fact, it’s the goddess Athena who helps Telemachus, by assuming the form of Mentor” (Vogler 1992, 51).



Annie (Diane Keaton) y su mentor, Alvy (Woody Allen).

A Annie, la protagonista, como a Telémaco, su mentor también le guía: le compra libros, le aconseja que se apunte en cursos en la Universidad y le adoctrina en su filosofía vital. Alvy es un “pygmalión” de Annie, y por ello – como Eliza Doolittle en *My Fair Lady*- ella siente su condescendencia y cree

que él opina que ella no es lo suficientemente lista. Por decirlo de alguna manera, “él está encima de ella”, y no me refiero sólo a lo sexual, por hacer un homenaje al humor “alieniano”.

Alvy es un intelectual pesimista, alguien que no conduce –“I have a license but too much hostility” –, que no le gusta el sol ni las palmeras ni la superficialidad de la Costa Oeste, y que vive en un perpetuo estado de ansiedad que le conduce a visitar con regularidad al analista: “en los filmes de Allen, el personaje que él interpreta casi siempre es un hombre inteligente que constantemente se hace preguntas, pero esa actitud intelectual no parece conducirlo hacia la felicidad sino más bien lo contrario (...)” (Luque 2005, 45). Alvy y Anny son dos seres infelices en la modernidad que, además, saben que lo son. En este sentido, el personaje no se engaña a sí mismo, ni lo hace sobre la realidad que le rodea. Todo lo contrario, utiliza el humor como herramienta para que el espectador reflexione sobre ella: “In Annie Hall, Allen illustrates this use of humor by presenting specific ideas and raising interesting questions regarding social and cultural behaviour and, in doing so, he leads the audience to reflect upon philosophical matters that would probably be avoided in a non-humorous format” (Conard y Skoble 2004, 136).

Annie Hall es el contrapunto de Alvy Singer: ella es optimista, aunque insegura; sonriente, aunque infeliz. A Alvy ella le parece la típica “wasp” con familia gentil insultantemente sana –“Did you grow up in a Norman Rockwell painting?”–, le pregunta-. Pero Annie Hall hace que el estereotipo avance y ya no es la “mujer de marfil” que Alvy pretende crear: “Lejos de representar el complemento del varón, Annie es la mujer moderna, fácil y a la vez esquivada, sentimentalmente inestable y alejada de la dependencia del hombre. (...) Annie representa la americana media –de ahí su origen en Chipawa Falls, el medio

oeste profundo americano- algo ignorante aunque con algunos hobbies como la fotografía o la poesía de Sylvia Plath, de moda en la época, con ciertas aptitudes musicales, sexualmente activa, pero necesitada continuamente de nuevos estímulos, como en su vida habitual.” (Martí y Cherta 2003, 55). Para Alvy, Annie es una provinciana. Pero podría aducirse que él es un provinciano de Nueva York, que detesta Los Angeles, su vida sana, sus calles y sus coches: “Aquí no tiran la basura, la convierten en televisión”, dice en uno de sus diálogos más brillantes.

Si Alvy Singer se siente un extraterrestre en Los Angeles, en la serie *Doctor en Alaska* (1990-1995, creada por John Falsey y Joshua Brand), su protagonista, el Dr. Joel Fleischman, lo es en Alaska. Judío e intelectual, es transplantado de Nueva York a Alaska, a Cicely, un pueblo donde lo sobrenatural y lo mitológico gobiernan sobre lo racional. Allí Joel también encuentra, en lugar de a una “mujer de marfil”, a una de carne y hueso.

El “interés romántico” de Fleischman es una mujer independiente, piloto de avionetas que ama la naturaleza y la libertad, es Maggie O’Connell, una “Annie Hall” de campo. Ambos discuten como Alvy y Annie, claro que en la televisión hay que explotar la “tensión sexual no resuelta” y se les impide acostarse. Para ello, nada mejor que jugar con un clásico, los polos opuestos: “Fleischman and O’Connell seem in many ways mythically oppositional – animus/anima, male/female, rational/passionate, city/country, Jewish/Christian, cautious/bold” (Edgerton y Rose 2005, 213).

El Dr. Fleischman expone su filosofía de la vida y el entorno, como Alvy en *Annie Hall*, pero es un hombre que se ve inmerso en un mundo extraño, un “pez fuera del agua” que debe aprender de los demás para sobrevivir. Las reminiscencias del personaje encarnado por Woody Allen son

evidentes en *Doctor en Alaska*: Fleischman, como Alvy, es neoyorquino, intelectual y judío, e incluso, homenajeando al director, un personaje, el nativo americano aspirante a director de cine, es fan de Woody Allen.

Los días del pigmalión quizá hayan llegado a su fin en una sociedad en la que las mujeres leen más que los hombres y son mayoría en las universidades. Aun así, siempre habrá un Mr. Higgins suelto y una Eliza Doolittle dispuesta a dejarse moldear por algún profesor... o un “elizo” con vocación de ser “pygmalionizado”.

2.1.8. La mujer de carácter y el hombre salvaje o la leyenda de Tristán e Isolda.

La leyenda de Tristán e Isolda procede de la cultura celta, y fue transmitida por los trovadores del amor cortés, y cuyo primer texto literario data del siglo XII, con la obra de Thomas “*Tristrem*”. Quizá su versión más célebre no sea la literaria, sino la musical: la ópera compuesta por Richard Wagner entre 1857 y 1859 está basada en el drama de Gottfried von Strassburg, que a su vez está basado en la leyenda celta.

Los héroes románticos que protagonizan el mito son Isolda, hija del rey de Irlanda, y Tristán, el príncipe guerrero y caballero de la Mesa Redonda. El infortunio hace que ambos se enamoren después de casarse Isolda con su tío, el rey Mark, al ingerir un bebedizo destinado a los recién esposados.

Ese “*deus ex machina*” que es la poción mágica que justifica el adulterio, equivale, en cierta forma, a la predestinación de los amantes en el género de este amor pasional. Pero Tristán e Isolda son dueños de un amor egoísta. “Tristán e Isolda no se aman. Ellos mismos lo han dicho y todo lo confirma. *Lo que aman es el amor, el hecho mismo de amar.* Y actúan como si hubiesen comprendido que todo lo que se opone al amor lo preserva y lo consagra en su corazón, para exaltarlo hasta el infinito en el instante del obstáculo absoluto, que es la muerte.” (De Rougemont 1993, 43)

Es, por ello, paradójicamente, el obstáculo el objeto mismo de la pasión, como se pregunta De Rougemont, ya que es el combustible que hace imposible que estos dos amantes “estén juntos”. Y esto cuanto parece que han nacido para ese “estar juntos”, como si un poder superior decidiera sobre sus voluntades. Esta paradoja, esencia misma del mito, la retratan también las

películas objeto de análisis.

El guión de *Abismos de pasión* (1953), la película dirigida por Luis Buñuel, es una adaptación libre de “Cumbres borrascosas”, de Emily Brontë, novela gótica de la que el propio Buñuel se reconoce admirador: “como todos los surrealistas, me sentía muy atraído por esta novela y quería hacer una película” (Buñuel 1991, 240). El director aragonés encontró la oportunidad de dirigir esa historia de amor *fou* en México en 1953 en México. Curiosamente, la banda sonora de *Abismos de pasión* está construida sobre fragmentos de la ópera de Wagner basada en la leyenda de Tristán e Isolda.

En la historia, según los créditos que anteceden a la película, “sus personajes se encuentran a merced de sus propios instintos y pasiones, son seres únicos para los que no existen las llamadas conveniencias sociales. El amor de Alejandro y Catalina es un sentimiento feroz e inhumano que sólo podrá realizarse con la muerte.” (Buñuel, Alejandro y Maiuri 1953). El amor entre sus protagonistas, Alejandro y Catalina, es, por tanto, un amor predestinado y transgresor superior a las voluntades de ambos.

Alejandro es el indómito y resentido Heathcliff que sufre esa pasión arrebatadora por una mujer de carácter, Catalina –la Catherine de la novela-, casada y embarazada, que cree que su amor en vida es imposible porque “no es de este mundo”. Esa convicción de que su amor llegará con la muerte – “Mi vida, quiero morir contigo”, le dice Alejandro a una agonizante Catalina- llega hasta el extremo de materializarse en la escena de amor necrófilo al final de la película, con Alejandro besando el cadáver de Catalina en el panteón donde yace, para ser disparado por el hermano de ella, Ricardo.



Los protagonistas de Abismos de pasión, Alejandro y Catalina, viven el amor fou del mito de Tristán e Isolda.

En la película, Catalina no duda. Ella está tan segura de la pasión de Alejandro como de su inevitable y trágico final. Para ella, la mujer de carácter, vivir sin el amor de Alejandro es morir. Él tampoco puede vivir sin ella: “Be with me always - take any form - drive me mad! only DO not leave me in this abyss, where I cannot find you! Oh, God! it is unutterable! I *cannot* live without my life! I *cannot* live without my soul!” (Brontë 1981, 153), exclama Heathcliff –su padre literario- en *Cumbres borrascosas*.

El amor *fou* (amor loco) lleva al extremo el “no puedo vivir sin ti”, frase repetida hasta la extenuación en novelas, canciones, poesías. Y sus protagonistas, la mujer de carácter y el hombre salvaje, viven hasta las últimas consecuencias dicha máxima, como lo hacen Alejandro y Catalina en *Abismos de pasión*, encontrándose, por fin, en el más allá. Pero la predestinación implícita en la leyenda tiene tintes también trágicos o, como afirmara Francois Truffaut: “The unhappy couple could neither live with nor without each other,

and they chose to live together” (Harty 1999, 198). Este *leitmotiv* parece que inspiró a François Truffaut para alumbrar en 1981 *La femme d'à côté*, revisión libre de la leyenda de Tristán e Isolda. En este film sus protagonistas son Bernard (Gerard Depardieu) y Mathilde (Fanny Ardant), un hombre y una mujer casados con otras parejas que se reencuentran como vecinos en un suburbio de Grenoble después de siete años y que sucumben nuevamente a una pasión tormentosa. Mathilde terminará siendo víctima de este amor *fou* ingresada en un hospital psiquiátrico.

Un destino más feliz que el de la Catalina de *Abismos de pasión* y que Mathilde de *La mujer de al lado* pero similar estereotipo de personajes tiene la protagonista de la película *El Piano*, dirigida por Jane Campion en 1993.

La pasión no necesita de palabras en este drama gótico sobre una mujer muda por decisión propia, Ada, que se comunica a través de su piano, su interlocutor ante el mundo, utilizando sus teclas como palabras. Ada es una mujer obstinada, fuerte y valiente, madre de una niña muy inteligente, Flora, y probablemente viuda. Se casa, sin conocerle, con un terrateniente de Nueva Zelanda. En su nueva vida sólo le falta su piano, varado desde su llegada en la playa, como una ballena agonizante que necesita ser rescatada.



Ada (Holly Hunter) y sus dos “traductores” de palabras y de emociones: su hija Flora (Anna Paquin) y su piano.

La localización de la película tiene ecos de *Cumbres borrascosas*, es tan salvaje como su protagonista masculino, George Baines, un “Heathcliff” en los bosques neozelandeses: “Wildness is central to *The Piano*’s romanticism, as it is to *Wuthering Heights*, with which it has often been compared” (Butler 2002, 106).

George es el vecino de Ada, el “hombre salvaje”, al que Ada considera un ignorante que no puede leer, pero al que, cuando hace un trueque con su marido y consigue el piano a cambio de 80 acres de tierra, Ada se verá forzada a dar clases de piano. Y las clases se convertirán en otro particular trueque: Baines sólo quiere escucharla tocar, primero, luego tocar el mismo, para terminar siendo tocado... Cada “clase” será a cambio de una tecla del piano, y cuando llegue al número total de teclas negras, se lo devolverá a su antigua y original propietaria.

El deseo de Ada arrastra a George, y viceversa. La novedad que aporta *El*

Piano es que es la mujer quien está en control de su propia sexualidad. En este sentido, la película es un alegato a la sexualidad de la mujer: “Campion’s reclamation of women’s sexual pasts is exhilarating, but Ada’s eventual liberation is presented as an arduous struggle against the systematic denial of the existence of female desire.” (Cook y Dodd 1997, 236).

Así, el estereotipo de mujer de carácter arrebatada por la pasión masculina avanza, y, haciendo una lectura feminista de esa purgación del deseo en Ada, se le ha considerado “... the story of a bartered bride who takes control of her own destiny has been seen as a feminist fairy tale (specifically, a new version of Bluebeard, which it stages en-abîme), a gothic romance in the tradition of Emily Brontë, and an allegory of female desire”. (Butler 2002, 106)

Ada es una mujer sexual y una mujer fuerte, una mujer “de carácter” que, además, está a cargo de su hija, una variación respecto a Katherine, la “Isolda” de *Cumbres borrascosas*. Jane Campion (*DVD’s extra: Making of*) explica la génesis del personaje de Ada: “I wanted to create a woman’s character that was mysterious to me. I’m very attracted to people that create a mystique about themselves and sort of impenetrable, kind of un-understandable behaviour, and very wilful, and don’t seem to care about other people’s opinions.” También Campion explica lo que quería encontrar en el actor que interpretara al protagonista masculino: “With Harry, who plays Baines, the lover character, I wanted to have a sort of beast, bad beast.” Así, George es el “hombre salvaje” .

Con George Baines el estereotipo del hombre salvaje también avanza. Como Heathcliff, Baines es de clase baja, pero mientras que en la obra de Emily Brontë, él se enriquece para demostrar su capacidad para vencer en la lucha de clases, aquí no hay tal lucha, como no hay resentimiento. Baines, si acaso, se muestra al lado de los indígenas, es salvaje como ellos, todo lo contrario de

Stewart, el marido de Ada: “Stewart is clearly identified as a rigid masculine figure marooned in what becomes a feminine world.” (Cook y Dodd 1997, 238). Stewart está integrado en la puritana sociedad del lugar, es el colono y viste como tal; en cambio, Baines es un solitario amigo de los indígenas y hasta lleva su cara pintada con motivos maoríes. Además, George sufre por Ada. Es él y no ella quien decide romper el trato, cuando él le dice: “I had enough. The arrangement is making you a whore and me a (miserable). I wanted you to care for me, but you can’t”.

El amor *fou* tiene sus reglas y el “hombre salvaje” está loco de deseo por ella: “Ada, I’m unhappy. Cause I want you. Cause my mind (you see) can’t think of nothing else. That’s why I suffer. I’m sick with longing. I can’t eat, I can’t sleep.”

Es ella quien tiene el control, sobre Baines y sobre Stewart. Cuando su marido la encierra, loco de celos, Ada sigue teniendo el control: le toca, le acaricia, pero no se deja acariciar. Las miradas de Ada, sus caricias, impiden a su marido consumir el sexo con ella. Puede leer en los ojos de Ada el desprecio. Y por fin logra escuchar su voz: “I heard it here. I heard her voice in my head. I watched the lips and couldn’t make the words. The harder I listened, the clearer I heard. (...) She said: I’m afraid of my will, of what I might do is so strange and strong. She said: I have me go, let it go, let Baines take me away. Let him try and save me.”

Con carta de libertad, Ada, George, Flora y el piano embarcan. Ada pide que lo tiren y, como en un juego suicida, mete su pierna en la soga que la arrastra al fondo del mar. Parece que va a acabar con su vida en ese “falso final” que convertiría el drama en tragedia. Pero, como ella misma dice en su voz en off final (como la de inicio, los únicos momentos en que escuchamos su

verdadera voz) que “my will have chosen life”. Su voluntad ha escogido la vida, aunque su amor fuera más allá de su voluntad. Aquí evoluciona la heroína de la historia de amor *fou*, ella ya no tiene que morir por amor, ella decide vivir y elegir ella misma su final, en este caso feliz.

En el epílogo de la película, Ada se explica en su íntimo regocijo por la excentricidad, lo hace al contar que se ha trasladado a Nelson con George: “I’m quite the town freak, and that satisfies.” Por fin Ada aprende a hablar, amada por George. Y las últimas palabras de la narradora son para acordarse de su piano enterrado en la tumba del océano: “There is a silence where have been no sound. There is a silence where no sound may be, in the cold grave, under the deep, deep sea.”

2.1.9. La codependiente y el adicto o el mito de Dionisio.

Según el mito griego, Dionisio –también conocido como Baco- fue el niño nacido de una madre muerta en el parto al que, por orden de Zeus, Hermes convirtió en chivo y envió con las ninfas en la cueva del monte Nisa, donde inventó el vino. Allí esas féminas, convertidas en sus nodrizas, le siguieron en sus delirios. Hera le volvió loco y envió a vagar por el mundo, donde extendió la cultura de veneración al vino. Dionisio es el “Dios del éxtasis y la embriaguez”⁹: “Tiene carácter liberador y su gran regalo a la humanidad es el vino que libra de las penas (*lysiponos*) y la danza extática, que saca fuera de sí a los que bailan, inspirados en la *manía*, la locura divina” (Hernández de la Fuente 2005, 118). Otros dioses de la embriaguez han sido venerados en culturas primitivas, como Tepoztécatl y OmeTochtli, dioses aztecas.



El triunfo de Baco, interpretación de Velázquez del mito dionisiaco,

⁹ Título del capítulo que David Hernández de la Fuente dedica a este mito en su libro *La mitología contada con sencillez*.

realizada aproximadamente entre 1626 y 1628 para Felipe IV.

El adicto no puede evitar probar la droga, a la que no pudo resistirse, como Ulises no pudo resistir escuchar el canto de las sirenas, por curiosidad, pese a que le había prevenido la hechicera Circe, “de que, en su viaje de regreso a Ítaca, su patria, habrá de atravesar el país de las sirenas; y es fama que estos seres mitológicos emiten unos cantos tan melodiosos e irresistibles que nadie que los escuche puede dejar de querer ir al lugar de donde proceden las voces, y allí encuentra sin remedio la muerte” (Rivera 2005, 165). Pero Ulises convence a sus camaradas para que le aten y así poder resistirse a la tentación, algo que no hacen los adictos de película que caen en ella al escuchar un “canto de sirena” que les atrapa.

Como Dionisio, Joe Clay (Jack Lemmon) el protagonista de *Días de vino y rosas* –dirigida en 1962 por Blake Edwards–, arrastra a su pareja, Kirsten Anudsen (Lee Remick), al alcoholismo. La bebida convierte a Joe en un “Mr. Hyde” y, con Kristen alcoholizada, la pareja entra en una espiral autodestructiva de la que, paradójicamente, sólo consigue salir Joe, siguiendo la terapia de Alcohólicos Anónimos. Kristen se niega a asistir porque niega su propia adicción: “You can go... I’m not gonna go. I’m not an alcoholic and I refuse to say I am”. Y, tras cuatro meses sobria, recae e intenta que él también lo haga, pero Joe consigue mantenerse firme en su decisión de abandonar la adicción.

La película muestra cómo el efecto devastador del alcohol está presente en la vida de la pareja, en sus discusiones y en sus pérdidas –la dignidad, el trabajo–, mientras los vapores etílicos les sumergen en un sueño nebuloso: “The film’s unhappy ending echoes the words of Ernest Dowson, whose poem

gave the film its title, “They are not long, the days of wine and roses, out of a misty dream our path emerges for a while, then closes within a dream” (Denzin 1991, 115).

El arquetipo de adicto es un hombre que vive obsesionado por su propia adicción. Si uno bebe hasta reventar, es alcohólico, si bebe hasta morir, es un suicida. Hay una fina línea entre estas dos cosas, y el adicto al que me refiero está más que dispuesto a traspasarla. Él busca –de manera consciente o no- la autodestrucción, y esta puede tener forma de botella de whisky, de gramo de cocaína o de exceso sexual, porque el adicto lo puede ser tanto a una sustancia como a una emoción.

¿Por qué entra en la adicción? El adicto ha escuchado el “canto de la sirena” y probablemente no sabe o no recuerda el por qué: “I can’t remember if I started drinking because my life left me or my wife left me because I started drinking”, dice Ben Sanderson (Nicolas Cage) a Sera (Elizabeth Sue) en *Leaving Las Vegas*, la película dirigida por Mike Figgis en 1995 sobre un guionista alcohólico que ha decidido acudir a la “capital del pecado” a beber hasta morir. Tampoco Ben es capaz de dilucidar si bebe para matarse o viceversa:

- Are you saying drinking is a way to killing yourself? – pregunta Sera a Ben.
- Or killing myself is a way to drink – replica Ben.
- Interesting choice of words – concluye Sera.



Ben (Nicolas Cage) quiere matarse bebiendo en Leaving Las Vegas.

El adicto sólo piensa, y lo hace obsesivamente, en alimentar al “monstruo”, y, por muy poética que parezca su adicción, esta termina siendo patética. Son, por ello, frecuentes los escritores alcohólicos en el cine, como el cónsul dipsomaniaco Geoffrey Firmin retratado por Malcolm Lowry en *Bajo el volcán*, cuya adaptación cinematográfica dirigió John Huston en 1984. El adicto suele ser encantador cuando no busca su dosis: “The addict may be crazy between drinks, yet “smoothed out” while using, as was Ray Milland’s alcoholic character in the classic 1945 movie, *Lost weekend*, or Nicholas Cage’s in *Leaving Las Vegas*” (Thorburn 2001, 62). También puede ser sorprendentemente lúcido en estado de embriaguez.

La mujer que le acompaña es co-dependiente, y se verá inmersa en el alcoholismo de él, y de forma aún más fuerte (*Días de vino y rosas*). Si no lo hiciera, ella intentaría salvarle de su adicción, como ocurre con Helen St. James (Jane Wyman) con Don Birman, el escritor alcohólico de *Días sin huella*, dirigida en 1945 por Billy Wilder. Medio siglo después *Leaving las Vegas*, dirigida en 1995 por Mike Figgis, su protagonista, Ben Sanderson (Nicholas Cage) comparte sus últimos días de vida con Sera (Elizabeth Shue),

una prostituta que trata en un momento dado de redimirle, aunque la regla que él le ha impuesto a la relación es que nunca puede pedirle que deje de beber. Ella acepta el trato y hasta le regala una petaca (“It looks like I’m with the right girl”, le dice Ben), pero días después, le pide que vaya al médico, algo a lo que él se niega rotundamente. Sera es co-dependiente, y aunque se contradice en su actitud hacia el alcoholismo de él, le gusta sentirse necesitada: “I accepted him for who she was. I didn’t expect him to change (...) I liked his drama. And he needed me. I loved him”.

En cualquiera de estos casos, bien la mujer co-dependiente acabe bebiendo o bien intente salvar al adicto, ella desarrolla una dependencia hacia el adicto, y, si no cae en la adicción ella también, trata de convertirse en su salvadora. Una codependiente puede:

- “Think and feel responsible for other people –for other people’s feelings, thoughts, actions, choices, wants, needs, well-being, lack of well-being, and ultimate destiny.
 - Feel anxiety, pity and guilt when other people have a problem.”
- (Beattie 1992,42)

La co-dependiente, como Helen St. James o como Sera, quiere redimir al adicto, quiera él o no ser redimido. Además, ella ya no es capaz de dirigir su destino: “they appear controlling but in reality are controlled themselves, sometimes by an illness such as alcoholism” (Beattie 1992, 54). Es el alcohol, las drogas, el juego o el sexo lo que controla a la codependiente.

En la película que Roman Polanski dirigió en 1992, *Lunas de hiel*, el adicto y la codependiente son Oscar (Peter Coyote) y Mimi (Emmanuelle Seigner), una pareja que son dependientes el uno del otro y adictos al sexo y a las parafilias (sadomasoquismo, voyerismo o “*bondage*”). En esta relación, es

Oscar el dominador y Mimi la dominada. La codependencia crea en Mimi los deseos de venganza al ser abandonada por Oscar y provoca un accidente, a resultas del cual, él termina parapléjico. Ahora es ella quien dominará a Oscar y le humillará, seduciendo a otros hombres, mientras que él se transforma en codependiente. Durante un crucero la pareja intima con un joven matrimonio, Nigel (Hugh Grant) y Fiona (Kristin Scott-Thomas), que se convierten en víctimas del juego sadomasoquista de la pareja. Si Mimi quiere seducir a Oscar, terminará haciéndolo con su mujer y, descubierta por Oscar, éste la asesinará antes de suicidarse. La adicción y la codependencia son llevados al límite en *Lunas de Hiel*.

La evolución de la codependiente pasa por salir del proceso cuidadora-adicto y ser ella misma. También el adicto evoluciona recuperándose sin ayuda de su co-dependiente. En la serie de televisión *A golpe de bisturí* (*Nip/Tuck*), creada por Ryan Murphy y emitida de 2003 a 2010 en la cadena FX, encontramos un ejemplo en el personaje la adicta al sexo Gina Russo (Jessalyn Gilsig) que acude a terapia, donde conoce a Christian Troy (Julian McMahon), el protagonista, que luego se hará cargo de su bebé mulato, Wilbur. Gina es una mujer perversa pero contrae el SIDA y logra dejar su adicción al sexo para comenzar en la tercera temporada un negocio, un lujoso spa, junto a Julia McNamara (Joely Richardson), la esposa del otro coprotagonista, pasando a ser ella misma y librarse de la adicción.



Los adictos al sexo de la serie Nip/Tuck:

Christian Troy y Gina Russo.

Sin embargo, en la misma serie, en el personaje de Christian su adicción al sexo es tratada con un problema más intrascendente, o incluso cómico, como sucede en la serie *Californication*, cuyo protagonista, Hank Moody, está interpretado por David Duchovny, actor que en la vida real siguió una terapia de adicción al sexo.

Otro exponente sobresaliente de adicción al sexo es el protagonista de la película dirigida por Steve McQueen en 2011, *Shame*, en la que muestra el lado oculto y “vergonzoso” (como reza su título) de un adicto que intenta en vano desintoxicarse y tener una pareja convencional.

2.1.10. La mujer frustrada y el “peter pan”.

Ella busca a su príncipe azul... en el palacio equivocado. Y él, el príncipe azul, hace mucho tiempo que dio por perdido el famoso zapato.

Él es un “peter pan” que, como el personaje creado por James Mathew Barry en 1904, no quiere crecer. Su “País de Nunca Jamás” es la isla de inmadurez afectiva donde han naufragado sus emociones adultas. Él no quiere comprometerse en una relación que ella desea porque sigue siendo romántica –y quiere el cuento de hadas completo, final feliz incluido- y porque, como Wendy, quiere ser madre y se ve acuciada por el reloj biológico.

El “peter pan” huye. Es, en su grado más acusado, lo que la psicoanalista Lucía Sutil en su libro *¿Dónde estás, amor* denomina el “adicto a la evitación”: “Un rasgo fundamental de las relaciones que los adictos a la evitación mantienen con los demás es el abandono real. Llevan una vida en la que se hallan situados por detrás de muros emocionales protectores” (Sutil 2004, 104). Detrás de esos muros –de cólera y temor, de silencio, de madurez artificial o de amabilidad, como recuenta Sutil- se parapeta el “peter pan” para protegerse de la avidez sentimental de la mujer frustrada. Cuando esta avidez entra en un terreno patológico, se trata de una adicta al amor.

Esta adicta convierte al otro en un poder superior –obsesionada, centra toda su atención en él-, posee expectativas poco realistas sobre la consideración positiva incondicional –reflejo de su baja autoestima-, descuida el cuidado personal y la valoración de sí mismas, tienen una fantasía de un rescatador –el Príncipe Encantado de cuento- y desarrollan un sentido innato de impotencia –o incapacidad para cuidar de sí mismas-. (Sutil 2004, 94-96).

Si algo tienen en común todas las protagonistas de las obras analizadas es

que sus “peter pans” huyen, del compromiso y, por tanto de ellas. ¿Quiénes son ellas? Comencemos por la primera:

Ella está sola pero no es una solterona, no es la Elizabeth Bennet de la novela de Jane Austen *Orgullo y Prejuicio* -aunque se le parece mucho-, es Bridget Jones. Son los años 90 y Londres parece un mal caladero de hombres casaderos, o puede simplemente que ella sea una mala pescadora. En la famosa novela de Fielding, Bridget explica su propia situación diciendo que “varios estudios han demostrado que los jóvenes ingleses son absolutamente incasables, y como resultado hay toda una generación de chicas solteras como yo, con sus propios ingresos y hogares, que se divierten mucho y no necesitan lavar los calcetines a nadie.” (Fielding 1996, 48)

En la película basada en el famoso diario, Bridget (René Zellweger) comparte con Elizabeth Bennet conflicto: su enamoramiento por el hombre equivocado, Daniel Cleaver (Hugh Grant) y la mala opinión sobre Mark Darcy, “*Mr. Right*”. Este último personaje hereda apellido del Mr Darcy de *Orgullo y prejuicio*, y también actor, ya que el que interpretó a Mr Darcy en la la mini-serie que la BBC emitió en 1995 adaptando el clásico literario es el mismo que el que personifica a Mark Darcy, Colin Firth. Incluso, se versionan frases de la novela de Jane Austen. Si su primera frase reza: “It is a truth universally acknowledged, that a single man in possession of a good fortune, must be in want of a wife.” (Austen 1985, 51); Bridget dice: “It is a truth universally acknowledged that when one part of your life starts going okay, another falls spectacularly to pieces.” El encuentro entre Mark Darcy y Bridget, en el que él opina de ella y ella le escucha (“Mother, I do not need a blind date. Particularly not with some verbally incontinent spinster who drinks like a fish, smokes like a chimney, and dresses like her mother.”) hereda la desafortunada opinión de Mr.

Darcy sobre Elizabeth: “She is tolerable; but not handsome enough to tempt me; and I am in no humour at present to give consequence to young ladies who are slighted by other men”. (Austen 1985, 59).



Bridget Jones (René Zellweger), entre el “peter pan” Daniel Cleaver (Hugh Grant) y el “Mr. Right” Mark Darcy (Colin Firth).

Uno de los tres guionistas de la película, Andrew Davis, es el adaptador del clásico de Austen para una mini-serie de la BBC, y él mismo comenta cómo acercó el personaje de Mark Darcy a su padre literario: “I also said that Mark Darcy has got to be more like Mr. Darcy. Less of a comic character and more of a hero. That was really my contribution”. (Weiss 2008, 2) Pero la época en la que transcurre la novela publicada en 1813 es muy diferente a la de Helen Fielding publicó en 1996.

En la época de Austen, el Romanticismo, estaba mal visto que la mujer dedicase su tiempo a la ficción: “Women in particular were supposed to be rendered unfit by novel reading for their domestic character and duties” (Curran 1993, 198). Y, sin embargo, de la pluma de una, Jane Austen, nace su

Orgullo y Prejuicio en una sociedad fuertemente jerarquizada en la que el salto interclasista es extremadamente transgresor. “Un hombre rico debe casarse con una mujer rica, a fin de evitar la “degradación” e incluso la “contaminación”. Pero un hombre pobre también debe casarse con una mujer rica para conseguir una “aceptable independencia”. ¿Así pues, quién se casará con las mujeres *pobres*? ¿Cómo van a encontrar “marido”, pobrecitas? ¿Cómo se debatirán entre la pasión y la prudencia, entre la sensibilidad y el sentido común, entre el amor y el dinero?” (Amis 2003, 423). En esa sociedad hay categorías de mujeres: por ejemplo, la *spinster* (solterona) es una mujer sin gracia y sin dote. La propia Austen murió soltera.

La mujer soltera del Romanticismo teme quedarse sin marido como medio para sobrevivir y no ser marginada de la sociedad. En el cambio del siglo XX al XXI, la mujer soltera teme... simplemente estar sin un hombre. Ella se mantiene a sí misma –incluidos sus vicios, a los que es tan propensa Bridget-, tiene un trabajo interesante y amigos entretenidos, pero no encuentra al “nice sensible boyfriend”, y se promete huir, como dice Bridget, de los tipos peligrosos: “alcoholics, workaholics, sexaholics, commitment-phobics, peeping toms, megalomaniacs, emotional fuckwits, or perverts.”

La versión literaria de *El diario de Bridget Jones* surge como iniciadora de esa corriente literaria llamada *chick-lit* y que retrata las preocupaciones de la mujer independiente, soltera, urbana y occidental del fin de milenio. Como género, hay que hacer una distinción importante respecto a las *chick-flicks*, la corriente cinematográfica protagonizada y dirigida a las mujeres: “While a chick flick can include romance, it is not the central focus of the film” (Ferriss & Young 2008, 93).

Entonces, una “*chic flick*” es una película sobre mujeres urbanas y

mayoritariamente veinteañeras o treinteañeras, y que tiene algún elemento reivindicativo sobre el papel de la mujer, pero sin entrar en el terreno político: “Third-wave is less politically active than the second-wave feminism of the Sixties and Seventies, and is expressed more through popular culture (...)” (Ferriss & Young 2008, 59)

Las protagonistas de estas obras son femeninas y consumistas, pero también son mujeres independientes e inteligentes, herederas de ese “feminismo de salón” que impusieron en el último cuarto del siglo XX las revistas femeninas como *Cosmopolitan*, *Elle* o *MariClaire*, con miles de artículos alentando a la mujer a proteger y defender la autoestima, a ser independientes económicamente, a ser buenas madres y grandes amantes, a exigir al hombre como pareja y como amante. “Films such as *Bridget Jones’s Diary* (2001), *Legally Blonde* (2001) and their sequels, as well as the extremely popular series *Sex and the City* (1998-2004), seem to me to form the core of the chick-flick subgenre. These films appeal to the postfeminist sensibilities of a twenty-to-thirtysomething audience and convey the third-wave feminist notion that woman can have it all.” (Ferriss & Young 2008, 225)

Sin embargo, estas protagonistas han sido muy criticadas por feministas de la “segunda ola” que las consideran demasiado frívolas. Una mujer que no puede vivir sin sus “manolos” y que entiende el *shopping* como un modo de reafirmación personal, como Carrie Bradshaw, la protagonista de *Sexo en Nueva York*, parece menos “seria” que una feminista clásica quemando sujetadores y luchando contra la guerra de Vietnam. Pero Carrie, Charlotte, Samantha y Miranda – el cuarteto protagonista de *Sexo en Nueva York*- tienen en común, además de su vecindad y su amor al *shopping*, un fuerte vínculo de solidaridad entre ellas y el buscar en el hombre una relación de forma

desinhibida. Ellas quieren sexo y ese algo más... sólo si el algo más es posible... porque, si los hombres ingleses que menciona Bridget Jones son incasasables, los americanos rehuyen el compromiso.



Las chicas de Sexo en Nueva York: Miranda, Charlotte, Carrie y Samantha.

El romanticismo murió en Manhattan en la década de los noventa y como explica en el primer capítulo la voz en off de la protagonista, Carrie: “Welcome to the age of un-inocence. No one has breakfast at Tiffany’s, and no one has affairs to remember.” Las mujeres no encuentran hombres que quieran comprometerse, tema de tantas obras de ficción de temática femenina –“*chick lit*” o “*chick flic*”- del cambio de milenio. ¿Pero por qué?, se pregunta Carrie: “Why are there so many unmarried women and no great unmarried men?” Son varias las respuestas posibles a esta pregunta, por ejemplo, que objetivamente, en términos demográficos, hay más mujeres que hombres –en Manhattan,

según recoge la “wikipedia”, hay “For every 100 females age 18 and over, there were 87.9 males” -, o, subjetivamente, que las mujeres con cierto status pueden ser más selectivas en los rituales de apareamiento que las que cuentan con una renta inferior, algo que las mujeres pobres de la época de Austen no podían permitirse.

En cualquier caso, la batalla de sexos continúa y en el pugilato contemporáneo ellas se rebelan a perder. “If you’re a succesful single woman in this city, you have two choices: You can bang your head against the wall and try to find a relationship or you can say “screw it”, and just go out and have sex like a man (...) I mean without feeling”, Samantha *dixit*. Ese es el punto de partida de *Sexo en Nueva York*, que ellas toman las riendas sexuales de su vida. Si ellos no se comprometen, ellas tampoco, pero al menos, deciden disfrutar de ello.

Pero en *Sexo en Nueva York*, tras cinco temporadas y dos películas, sus protagonistas se emparejan y dos de ellas son madres, y, aunque pueda parecer que “la trama del amor centrífugo acaba decantando la moral de la serie hacia un sintomático conservadurismo” (Balló y Pérez 2005, 78), lo cierto es que las actrices protagonistas han traspasado la barrera de los cuarenta años, y con ella la que una “soltera cachonda” puede pasar a ser considerada una “solterona amargada”, una “peter pan irredenta” o una “vieja verde”, y esto restaría empatía al personaje. Una vez más, el personaje está en sintonía de la sociedad en la que vive, sobre todo en una serie de televisión, con vocación eminentemente comercial. Por ello la serie termina cuando sus protagonistas maduran. De hecho, en sus últimos capítulos, se enfrentan a conflictos más maduros: Miranda a una suegra con pérdida de memoria, Charlotte una complicada adopción, Samantha a su decaída vida sexual después de la

quimioterapia y Carrie a la desidealización del *glamour* de París.

En la comercial *Una rubia muy legal*, película dirigida por Robert Luketic en 2001, su protagonista, Elle (Resse Witherspoon), entra en la Universidad de Harvard dispuesta a demostrarle a un ex que la ha abandonado por rubia, que la ecuación rubia+guapa=tonta es falsa. Su objetivo es romper el cliché. Y lo consigue. Demuestra que la femeneidad no está reñida con la inteligencia ni con cierto tipo de feminismo. Es decir, que no hay que dejar de ser rubia ni de tener un buen físico para reivindicar la inteligencia femenina. Como apunta Carol M. Dole en *Chick Flicks*, “One version of womanhood that *Legally Blonde* does *not* advise is the sort of feminist who eschews feminine appearance in an effort to be taken seriously in a man’s world.” (Ferriss & Young 2008, 70)

Pero quizá la pionera en tratar las contradicciones de la mujer contemporánea fue *Ally McBeal*, -“Ally, pioneer of what Chocano calls the-girl-in-the-city-genre” (Hollows y Moseley 2006, 84)-, la serie creada por David E. Kelly en 1997, cuya protagonista, Ally (Calista Flockhart), es una joven abogada que escucha el implacable tic-tac del reloj biológico mientras lucha por encontrar a su “príncipe azul” y seguir ascendiendo en su carrera, objetivos que no siempre parecen compatibles. De hecho, Ally termina apostando por la maternidad antes que por su ascenso. Ally era, como Carrie, una heroína post-feminista: “Post-feminist television heroines can be recognized by their economic independence while employed in a respectable profession, by their provocative clothing styles and by the acceptance of their choices and lifestyle by their friends” (Hollows y Moseley 2006, 80)

Pero estas heroínas, Ally, Bridget y las chicas de *Sexo en Nueva York* son figuras controvertidas desde el feminismo, y acusadas por la inseguridad emocional que frecuentemente manifiestan y por su obsesiva búsqueda del

hombre perpetuando el rol femenino en la sociedad patriarcal. Además, se critica que estos personajes sean víctimas de su profesionalismo: “Sex and the City, Ally Mc Beal and their ilk endorse the notion that women who flourish professionally must, unlike most of their male counterparts, scrape, scrounge and sacrifice for personal happiness, measured in terms of narrow and frivolous criteria” (Dalton y Linder 2005, 251). Pero en el caso de *Sexo en Nueva York*, el trabajo de la protagonista, Carrie, cronista en un periódico, se desarrolla en relación a su vida personal, son sus experiencias vitales y las de sus amigas, sobre todo las que se refieren a sus problemas para emparejarse, de lo que nutre su columna: “The whole city is Carrie’s workplace, and her occupation”. (Akass y McCabe 2004, 172).

Y una crítica a las críticas sobre estas series y películas podría ser que los personajes sin conflictos dejan de ser interesantes, y que quizá el mayor conflicto de la mujer contemporánea sea, precisamente, la tan cacareada conciliación entre la vida familiar y laboral, conflicto también central en estas series, aunque aparezca frecuentemente banalizado.

El estereotipo masculino al que se enfrentan estas mujeres es el de “peter pan”. Se trata del hombre que no quiere crecer, madurar, comprometerse y proporcionarles a ellas una relación duradera. Es como si las mujeres se despertaran del “cuento de hadas” tradicional porque ellos, los príncipes, no quieren el beso al final del cuento ni el “vivieron felices y comieron perdices”.

Ellos quieren sexo y ellas siguen queriendo relaciones, aunque se dan cuenta, como le sucede a las chicas de *Sexo en Nueva York*, de que “No longer do we need him to define our happiness or make possible a happy ever after. Yet, as I shall argue, the series cannot help but ponder the question: is it still

necessary for modern women to believe in Mr. Right and if so, what's the harm?" (Akass y McCabe 2004, 22). El daño está en que su "Señor Acertado" ha huído de la costa Este a la Oeste, caso de Mr. Big en *Sexo en Nueva York*, ha abandonado a la chica antes de irse a estudiar a Harvard, caso de Warner en *Una rubia muy legal*, o por otra mujer, caso de Daniel Cleaver en *El diario de Bridget Jones*. El "peter pan" huye, es evasivo y escurridizo.

Este modelo –el de "Peter Pan"- se encuentra en los personajes de las películas y series comentadas, como gran antagonista amoroso de la mujer frustrada. En *Sexo en Nueva York* lo encontramos en Mr. Big. Detrás de su aumentativo apodo está el hombre soñado para Carrie, un millonario de Wall Street: "Mr Big a classically phallic "seducer" in the filmic tradition of Rett Butler" (Akass y McCabe 2004, 19). Pero Mr. Big es un hombre de idas y venidas, que tardará cinco temporadas para pedir la mano de Carrie, esta vez definitivamente –ya que la segunda temporada se cierra con el anuncio del compromiso de ambos- y esto sucederá en la primera película (*Sexo en Nueva York: la película*, dirigida por Michael Patrick King en 2008), para provocar el conflicto principal de la misma. Hasta entonces, Mr. Big permanecerá inalcanzable, como el "gran amor" de Carrie que no puede comprometerse y que, temporada tras temporada, entra y sale de su vida, dando espacio a otras alternativas de hombres –Aidan, por ejemplo- que no le llegan a la altura del zapato a Mr. Big.

Mr. Big representa el amor total para Carrie, ese amor que busca desde el primer al último capítulo de la serie, ese amor que le lleva a romper con su novio Alexandr Petrovsky (Mihaíl Barýshnikov) en París: "I am someone who's holding for love, real love. Ridiculous, inconvenient, consumig, "can't live without each other" love", le dice. Así que Mr Big, este "peter pan" cambia para

el obligado “happy end” de la serie –su epílogo cinematográfico- para irse a vivir con Carrie y hasta comprarle el anillo de matrimonio.

Los estereotipos de mujer frustrada y de “peter pan” aún siguen vigentes hoy en día. Millones de ellas les persiguen por las aceras de las grandes, y no tan grandes ciudades, y la cosecha cinematográfica y televisiva del tema no ha dejado de dar un caldo muy popular que seguirá dando sus frutos. ¿Cuándo cambia el estereotipo? Cuando ella renuncie a buscar pareja estable... o cuando él abra una cuenta en una joyería...

2.1.11. La mujer desesperada y el “Don Juan”.

El personaje de Don Juan nació de la pluma de Tirso de Molina en su obra *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, de 1630, creando el arquetipo que se ha asentado con una gran profusión de ejemplos de donjuanismo en la literatura: la obra de Molière *Don Juan o el festín de piedra*, en la que “Don Juan, en coherencia con su racionalismo ateo, se obstina en la decisión de no arrepentirse” (De Balbín 2004, 34), al igual que en la obra de Carlo Goldoni *Don Giovanni o el castigo del disoluto* de 1736, y la posterior y celeberrima versión operística *Don Giovanni o el disoluto castigado*, libreto de Lorenzo da Ponte y música de Mozart. El poema inconcluso de Byron *Don Juan*, escrito entre 1818 y 1822 y *El convidado de piedra*, escrito por Alexander Pushkin en 1830, son otras de las versiones literarias del mito. La versión española de José Zorrilla en 1844, *Don Juan Tenorio*, es una de las que goza de mayor fama, representando un personaje cruel: “Este don Juan es, pura y simplemente, un hombre malvado. Es un vil seductor de docenas de mujeres; un asesino que mata no por necesidad, ni por casualidad, ni en defensa propia, sino por entretenimiento, por diversión” (Gies 1980, 547).

El “Don Juan” es el arquetipo por excelencia del seductor, un hombre con gran apetito carnal, un adicto a la seducción, un coleccionista de amantes, o todo eso junto. Ortega y Gasset afirmaba que “Don Juan no es el hombre que hace el amor a las mujeres, sino el hombre a quien las mujeres hacen el amor”, y sobre “el hecho que existen hombres de los cuales se enamoran con superlativa intensidad y frecuencia las mujeres” se preguntaba: “¿En qué consiste ese don extraño? ¿Qué misterio vital se esconde tras ese privilegio?” (Ortega y Gasset 1968, 33). Es decir, que el Don Juan no es sólo un seductor en

potencia, el Don Juan logra *de facto* la seducción gracias a ese don que le capacita para atraer al sexo opuesto.

Pero, en el argot popular, el Don Juan se nos mezcla con el Casanova, que era, en realidad, “un ferviente adorador de las mujeres, casi un esclavo suyo, un entregado. Mientras que el Don Juan clásico, el que da origen al mito, que era también un seductor, es sobre todo un “burlador” (Ortiz 2007, 25). El Don Juan es, pues, un libertino seductor, o lo que coloquialmente llamamos un ligón. ¿Pero qué don ha de tener el Don Juan? Atractivo sexual, deseo de conquista y capacidad física para llevar esta a cabo, además de un verbo proclive al halago del sexo opuesto y cierta falta de escrúpulos.

Otra característica de Don Juan es su narcisismo. El mito de Narciso convertido, gracias al psicoanálisis, en “complejo narcisista” define al hombre enamorado de sí mismo, como Narciso lo hizo al contemplar en el agua de la fuente su propio reflejo. Ese narcicista se correspondería al tipo tres de personalidad del eneagrama: “Los narcisistas se interesan principalmente por sí mismos –y por los demás sólo en la medida que los ponderen. Son intensamente egocéntricos, con una limitada capacidad de empatizar con los sentimientos o necesidades de los demás. Por esto es que tienen poca capacidad de amar y por esto es que –una vez que se han vuelto narcisistas- los Tres promedio tienen poca capacidad de establecer relaciones duraderas y mutuamente satisfactorias. Las relaciones son unilaterales, porque ambas partes están enamoradas de la misma persona: el Tres.” (Riso 1994, 76)

El narcisismo impide al Don Juan enamorarse realmente de la mujer que le ama hasta la locura o hasta la muerte, como Doña Inés. Es más, él sufre una profunda falta de empatía hacia las mujeres, como siente un asesino en serie por sus víctimas. En ese sentido, el Don Juan es un “psicópata del amor”,

asesinando ese sentimiento después de cada conquista.

¿De dónde nace su falta de empatía por las mujeres? Podría ser de su ausencia de madre, pues esta “situaría a don Juan en una dependencia extraordinaria del mundo paterno” (Feal Deibe 1984, 117) y sentiría una falta de referencia hacia las mujeres.

En el cine, el arquetipo de Don Juan hace su aparición, a principios del siglo XX, como personaje con la etiqueta de “latin lover”. El primer “latin lover” cinematográfico fue Rodolfo Valentino. Roman Gubern sostiene que “Valentino aparece como réplica de la vamp, como arquetipo del gran amador”¹⁰(Gubern 1986, 136). Valentino se convirtió en un icono de la masculinidad, y ese ideal de virilidad “came into prominence early in this century because American middle-class men were having difficulty validating their masculinity through work. More and more of them were confined to bureaucratic and sedentary, i.e., “feminine” jobs” (Cohan & Rae 1992, 34). Valentino era musculado y viril, el hombre al que los hombres admiraban y las mujeres deseaban.

Décadas después, nace en literatura y después en cine, otro típico personaje de conquistador “en serie”: James Bond. El agente 007 creado por Ian Fleming en plena Guerra Fría y popularizado por una serie de películas que llevan produciéndose más de cincuenta años, es uno de esos héroes que “utilizan constantemente el sexo sin amor, y cambian de acompañante a cada nueva aventura, pero no se enamora jamás. Son los descendientes de Don Juan y Casanova, arquetipos de la cuantificación numérica de las conquistas, de la

¹⁰ GUBERN, Román (1986) *Historia del cine, volumen 1*. Barcelona, Lumen. Citado en (Bou & Pérez, 200, 112).

repetición del eros sin sublimidad amorosa.” (Balló y Pérez 2005, 65).

En el amplio abanico de donjuanes cinematográficos, se encuentran los protagonistas de *El amante del amor*, *Shampoo*, *La dolce vita*, *Las amistades peligrosas* y *Mujeres al borde de un ataque de nervios*.



Valmont (John Malkovich), un Don Juan en acción, seduciendo a la piadosa *Madame de Tourvel* (Michelle Pfeiffer) en *Las amistades peligrosas*.

En *Las amistades peligrosas*, dirigida por Stephen Frears en 1988, el “donjuan” es el vizconde Valmont (John Malkovich), un profesional de la seducción: “I have to follow my destiny, I have to be true to my profession.”, asegura. Valmont es un libertino que ama los retos, y el que le ocupa es conquistar y subyugar a Madame de Tourvel (Michelle Pfeiffer), una piadosa mujer casada, mientras que la experimentada marquesa de Merteuil (Glenn Close), su alter ego femenino, desea corromper a la joven y virginal Cécile de Volanges (Uma Thurman), desechada por su futuro marido. La victoria de Valmont significa, como el Don Juan de Zorrilla, la muerte por amor de Madame de Tourvel, como Doña Inés. Aquí los arquetipos poco se despegan

del clásico.

Bertrand es el protagonista de *El amante del amor*, película dirigida por François Truffaut en 1977-, un mujeriego que rechaza serlo y abomina tal condición: “No soy ningún ligón. Me horrorizan los ligones. Me parecen lamentables”, asegura a una amante, mintiéndole, o mintiéndose a sí mismo.

Bertrand, además, tiene su propia filosofía sobre las mujeres. “Hay mujeres de las que uno se pregunta si les interesa el amor. Otras, por el contrario, lo llevan en el rostro”. Bertrand se refiere a las mujeres: “Lo cierto es que quieren lo mismo que yo. Quieren amor, como todo el mundo. Todo tipo de amor: físico, sentimental, o tan sólo la ternura de una persona que ya no se fijará en nadie más. Ése no es mi caso. Yo las miro a todas.”

Él es un escéptico, un agnóstico de la monogamia. Al ver una pareja de novios, piensa: “Esos dos creen en los cuentos de hadas. Hoy es el gran amor, pero a los siete años ella se irá con un tío o él con una más joven. Venderán la casa y se repartirán a los niños.” Y, en cambio, le aconseja a un compañero de trabajo que piensa en divorciarse que no lo haga, aunque esté de moda. Quizá porque piense que es mejor la infelicidad a la soledad, aun cuando Bertrand nunca esté sólo.

El “Don Juan” que retrata Truffaut es, al parecer, su propio reflejo, ya que el director fue también un gran seductor, alguien que, citando la biografía del director escrita por Baecque y Toubiana: “Unfaithful, François Truffaut was always that, but more from a need to seduce and be loved than from a desire to emulate Don Juan” (Duncan e Ingram 1998, 18). Esa necesidad de ser amado no aparece en su alter-ego, Bertrand, ya que una amante le reprocha: “No sólo no quieres amar a nadie, sino que no dejas que te amen. Crees que te gusta el

amor, pero sólo te gusta la idea del amor”.

Esa fiebre conquistadora le viene a Bertrand por herencia materna, él recuerda su infancia, cuando su madre le dejaba solo durante días para estar con sus amantes. Ella llevaba una lista de sus aventuras y su hijo hace lo mismo, escribe sus memorias –que titula “El mujeriego”- con todas sus amantes.

Balló y Pérez sostienen que en *El amante del amor* “la figura del seductor donjuanesco se matiza con una actitud promiscua basada precisamente en el respeto a la variedad de amantes” (Balló y Pérez 2005, 73). Pero Bertrand se ajusta al manual del perfecto Don Juan porque sólo ansía hilvanar conquista tras conquista tejiéndose una vida de mujeriego incapaz de comprometerse en una relación: “No se puede hacer el amor todo el día, para eso se inventó el trabajo”, dice el médico que le diagnostica una enfermedad de transmisión sexual. Hasta que da con la horma de su zapato, Delphine, una mujer muy celosa y absorbente. Es ella una mujer desesperada, pasional, que le quiere en exclusiva, como Véra, una mujer del pasado, de quien descubrimos que sí estuvo enamorado. Porque al Don Juan no se le puede pedir exclusividad, ni pensar en convertirle a la monogamia, esta es misión fracasada de antemano.

En la película de Fellini *La dolce vita* (1960), Marcello (Marcello Mastroianni), su protagonista, es un “latin lover”. Ya en su presentación pide desde un helicóptero el número a unas mujeres que toman el sol y no desaprovecha ninguna oportunidad para seducir.

Marcello también tiene a su “Doña Inés”. Es Emma, la mujer con la que convive y que intenta suicidarse, enferma de celos fundados, mientras Marcello hace el amor con la diva Maddalena. Es ella la mujer desesperada, la que quiere tenerle en exclusiva pero no puede conseguirlo. En una fiesta, un

hombre le dice: “El día que ame a Marcello más que a sí misma, será feliz.”

Emma ama la idea de ser amada intensamente, pero ha dado con el hombre equivocado. “Emma, no puedo pasarme la vida llamándote”, dice Marcello, que trata de huir de sus agobios. Y la suya será siempre una huída hacia adelante, con otra mujer. Y después llegan los reproches: “¿Qué te he hecho para que me trates de este modo? Nadie se merece este sufrimiento. ¿Quién crees que eres? Si me quisieras la mitad de lo que yo te quiero lo comprenderías.” Pero a Marcello sólo le fastidian. “Tienes el corazón vacío. Sólo te interesan las mujeres. ¿Crees que eso es el amor.” Emma da en la diana al decirle a Marcello: “Hay hombres que son felices cuando tienen a alguien que les quiere. No van por ahí con otras mujeres. Sólo tú eres así.” Ella está convencida de que “nadie podrá quererte como yo.” Y él contraataca diciéndole que le ofrece una vida deprimente, y le reprocha que sólo sabe hablar de cocina y de ir a la cama. “Yo ya no soporto tu amor agresivo, viscoso, maternal. No lo quiero, no me sirve. Esto no es amor, es basura.” Y es que el Don Juan huye del exagerado afecto de la mujer desesperada, desesperadamente enamorada de él, el Don Juan tiene como norma que no debe comprometerse jamás. “Sigue libre, abierto, como yo. No te comprometas y no escojas. También en el amor es así. Lo más grande es arder y no congelarse”, recomienda una poetisa a Marcello en *La dolce vita*.

Marcello, como Bertrand, parece haber heredado su vocación donjuanesca: cuando habla de su padre ausente, al que apenas veía de niño porque estaba siempre de viaje, y vemos al padre flirteando con Fanny, amiga de Marcello, intuimos el origen de esa vocación.



*Marcelo (Mastroniani), el Don Juan-“latin lover” de La Dolce Vita,
junto al icono erótico Sylvia (Annita Ekberg) en la Fontana di Trevi.*

Con quien vemos a Marcello en pleno ejercicio de sus poderes de seducción es con Sylvia, la famosa diva llegada de América. Subyugado por ella –una Annita Ekberg, convertida entonces en un icono erótico-, Marcello hace todo un despliegue de fraseología seductora. : “Tú lo eres todo, Sylvia. Sabes que lo eres todo. Eres la primera mujer del primer día de la creación. Eres la madre, la hermana, la amante, la amiga. El ángel, el diablo, la tierra, la casa.” “Tengo que verte, tengo que hablarte a toda costa.” “Nunca había conocido a nadie como tú”.

Parecidas frases clichés de seducción pronuncia Iván (Fernando Guillén), el protagonista de la almodovariana *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), en la introducción de su personaje, en un plano-secuencia onírico en blanco y negro, a un catálogo de mujeres dispares. Se trata de un sueño de Pepa (Carmen Maura), la protagonista, que le sabe mujeriego: “Mi vida sin ti

no tiene sentido. ¿Quieres casarte conmigo? Mil y una noches no serían suficientes. No puedo vivir sin ti. Te quiero, te deseo, te necesito. Aquella noche en la selva fue maravillosa. ¿Por qué no nos casamos por segunda vez? Eres la gueisha de mi vida, sayonara. No me importa el éxito si tú estás a mi lado. Estoy dispuesto a aceptarte como eres.”

Si en *La dulce vita* Emma trata de suicidarse, Pepa, la protagonista desesperada y al borde de un ataque de nervios, piensa en hacerlo. Abandonada por Iván, su pareja, descubre su embarazo y comienza un fenesí de llamadas telefónicas –en los tiempos anteriores a los teléfonos móviles- y recorridos en taxi –el peculiar “mambo taxi”- durante dos días y dos noches para localizarle. Ella es la perseguidora, él el perseguido que huye. Ella le espera, él no llega. Ella desespera, él no aparece.

La película nace de un planteamiento sencillo: *Mujeres al borde de un ataque de nervios* nace de lo que pretendía que fuera una adaptación de *La voz humana* de Cocteau. Y pensaba que en *La voz humana*, iba a haber sólo una protagonista, un teléfono y unas maletas.” (Almodóvar 2005, 479). Sin embargo, Almodóvar le sumó otras mujeres, todas ellas “atacadas”.

Pepa está al borde de un ataque de nervios sin dar con su amor. La delirante mujer de Iván, Lucía, lo está porque no consigue olvidarle y quiere matarle.. Y Candela lo está porque huye de la policía, temerosa de que el terrorista chiíta la delate. Y Marisa, la novia del hijo de Iván, de pura antipatía virginial. Y Paulina Morales, la abogada feminista y amante de Iván, que derrocha bordería y lo está por la persecución de Pepa. Todas ellas están “atacadas” por los hombres y algunas hasta atacan a las otras.



Duelo de ex: Lucía (Julieta Serrano), la ex mujer de Iván, el Don Juan de Mujeres al borde de un ataque de nervios, apuntando a Pepa, la ex novia de su ex marido (Carmen Maura).

Una mujer al borde de un ataque de nervios es imprevisible, lo mismo quema accidentalmente su cama que echa veinticinco o treinta tranquilizantes en un gazpacho o que tira un disco y un contestador por la ventana. Pepa está desesperada, pero la cordura acaba imponiéndose: “Hay que sufrir, y mucho”, “Es mucho más fácil aprender mecánica que psicología masculina; a una moto puedes llegar a conocerla a fondo, a un hombre, jamás”.

Pepa es una mujer desesperada pero que termina por entender que nunca debió enamorarse de un Don Juan. Aquí el estereotipo evoluciona, cuando la mujer vuelve a la calma, como Pepa regando sus plantas en la última secuencia de la película.

Shampoo, producción de 1975 ambientada en 1968, nace de la historia autobiográfica de la novia del guionista, Robert Towne, divorciada de un peluquero heterosexual que regentaba un salón de belleza lleno de mujeres

atractivas y del empuje de su actor protagonista, que, como cuenta el propio Towne “he wanted to do a movie about a compulsive Don Juan” (Engel 1995, 219). George Roundy, el peluquero que interpreta Warren Beaty es un mujeriego que tiene aventuras paralelas, además, con mujeres que tienen relación. De hecho, se acuesta con la madre – Felicia (Lee Grant)-, la hija – Lorna (Carrie Fisher)- y la amante -Jackie (Julie Christie)- del mismo hombre, un millonario al que quiere convencer para invertir en su propio salón de belleza, Lester (Jack Warren). Pero él vive su “donjuanismo” con total naturalidad revigorizante (“It makes me feel I’m gonna live forever”, dice después de practicar sexo), aunque también extenuante, y cuando su novia Jill (Goldie Hawn) se percata de ello le replica: “Grow up, everybody fucks everybody”, le dice George a Jill. Y ella, como todas las mujeres enamoradas de un Don Juan, llega a la misma conclusión: “I know that you’re incapable of love and that will help me.”

Variantes del Don Juan son el gigoló y el polígamo. Ejemplo del primero, es decir, del Don Juan que ejerce como tal por dinero, es el protagonista de *American Gigoló*, Julian Kaye (Richard Gere), gigoló a sueldo de mujeres ricas, que se ve involucrado en una trama criminal por su relación con la mujer de un político, Michelle (Lauren Hutton). Ejemplo de polígamo, es decir, el Don Juan institucionalizado –por la religión, normalmente-, es el protagonista de la serie *Big Love*, Bill Henrickson (Bill Paxton), un mormón que vive en una comunidad con sus tres mujeres y sus respectivos hijos, practicando el “matrimonio plural”. Sin embargo, este es todo menos un camino de rosas, ya que su protagonista se encuentra con numerosos conflictos derivados de la práctica de la poligamia: competitividad entre mujeres, problemas de erección, paternidad estresada, dificultades económicas,

exclusión social, etc.

El Don Juan es un arquetipo que no ha evolucionado, en todo caso se ha transformado, con el signo de los tiempos, en lo que actualmente llamamos adicto al sexo. Exponentes de estos serían los protagonistas de las series *Nip/Tuck*, Christian Troy (Julian McMahon), y *Californication*, Hank Moody (David Duchovny), o de la película *Shame*, Brandon Sullivan (Michael Fassbender), a los que hice referencia a final del epígrafe 2.1.9. La diferencia entre el clásico Don Juan y el neo-Don Juan, el adicto al sexo, es que este último parece que tiene cierta justificación clínica y que, además, reconoce su adicción.

2.1.12. La “lolita” y el hombre en crisis.

La vida en el suburbio parece el antídoto de la lujuria. El hombre que llega a los 40 y que parece haber conquistado “el sueño americano” ve su vida desmoronarse. Su casa con jardín perfectamente cuidado termina siendo una jaula con barrotes perfectamente pulidos, y su oficina en una corporación una celda de la que huir. El hombre en crisis, estereotipo moderno después de que se catalogara la “crisis de los 40”, se ha dado cuenta de que su trabajo, su mujer y sus hijos no le hacen feliz y busca fuera de su familia el sueño de recuperar la juventud y las ganas de vivir perdidas, en la “lolita”.

Pero es el propio hombre en crisis quien crea esa “lolita”, ella es su fantasía, su particular Dulcinea idealizada. “Por lo que respecta a Lolita, a estas alturas se ha convertido en una figura antológica (...) Tendemos olvidar que esta deslumbrante creación sigue siendo simplemente eso: una creación, y una creación de Humbert Humbert. Sólo sabemos de ella lo que éste nos dice.” (Amis 2003, 474)

De hecho, Lolita es probablemente un personaje ordinario, como apunta Martin Amis: “Por otra parte, es posible que la propia Lolita sea un ser más triste, convencional y ordinario de lo que Humbert Humbert es capaz de reconocer o está dispuesto a aceptar (...)”. En la narración del propio Humbert en la novela de Nabokov ya se apunta esto: “Lo que me enloquece es la naturaleza ambigua de esa nínfula –de cada nínfula quizá-; esa mezcla que percibo en mi Lolita de tierna y soñadora puerilidad, con la especie de vulgaridad descarada que emana de las chatas caras bonitas en anuncios y revistas, el confuso rosado de las criadas adolescentes del viejo mundo (con su olor a sudor y margaritas estrujadas)” (Nabokov 1991, 53). La traducción

cinematográfica de esta cita en la adaptación cinematográfica cuyo guión escribió el propio Vladimir Nabokov y dirigió Stanley Kubrick en 1962 es parecida. Humbert Humbert (James Mason) reflexiona sobre “su” Lolita (Sue Lyon) diciendo: “What drives me insane is the twofold nature of this nymphet, of every nymphet perhaps, this mixture in my Lolita of tender, dreamy childishness and a kind of eerie vulgarity”.



Humber Humbert obsesionado por “su” Lolita en la adaptación de Stanley Kubrick de la novela de Nabokov.

Lolita, como Tasio en *La muerte en Venecia*, de Thomas Mann, es el reflejo del regreso a una juventud perdida donde todavía había esperanzas. Desde la mencionada adaptación de Kubrick sobre el estereotipo de Lolita, se han multiplicado los personajes cinematográficos y televisivos que hacen referencia a esa relación entre Lolita y a Humbert Humbert, el pedófilo que retrataba Nabokov.

El paso de los años no ha mermado la vigencia del “lolitismo”. Lester Burham (Kevin Spacey), el protagonista de la producción de 1999 *American Beauty*, ya no puede soportar a su esposa Carolyn (Annette Bening), una mujer

con la que una vez fue feliz: “She wasn't always like this. She used to be happy. We used to be happy...But she doesn't have much use for me anymore. About the only thing that gets her excited now is money”, dice su voz en off en la presentación. Carolyn le ha atrapado en el “sueño americano”, en el que la comodidad material es lo fundamental, y ha dejado atrás el afecto y la espontaneidad.

Lester encuentra en una amiga de su hija Jane, Angela, una “*cheerleader*”, al objeto de sus fantasías eróticas –escenificadas como pétalos que caen sobre su cuerpo desnudo-, una “lolita” quizá ordinaria pero que desea ser extraordinaria. Redivido, Lester deja su trabajo y se compra un viejo Pontiac descapotable. *Carpe diem*, Lester decide vivir el momento y por eso coge un trabajo en un restaurante de comida rápida: el tiempo también corre rápido y Lester no quiere seguir perdiendo el tren de la belleza: “Instead of transcendence as a strategy for meaning in life, the movie suggest a redemptive possibility in beauty, in this life as it is” (Blessing y Tudico 2005, 156).



La fantasía erótica de Lester Burham es una

“lolita” entre pétalos de rosas en American Beauty.

En similar conflicto al que vive Lester se ven atrapado el protagonista de *El Show de Truman*, dirigida por Peter Weir en 1998, donde en una hilarante escena Truman Burbank (Jim Carrey) se ve atrapado en un anuncio cuando su esposa hace *product placement* sin que él se de cuenta, sátira del consumismo marital. También Truman tiene como onírica “lolita” a su recordada Silvia, la chica que le gustaba en el instituto –aunque esta no sea más joven, sí la recuerda cuando era una adolescente, la última vez que la vio -, y está dispuesto a todo, incluso a superar sus fobias, por ir a Fidji, archipiélago donde ha depositado sus ilusiones para comenzar una nueva vida.

También en la película de 1996 *Beautiful girls*, dirigida por Ted Demme, su protagonista Willie (Timothy Hutton), enfrentado ante el dilema del compromiso, se enamora de Marty, una niña de trece (Natalie Portman). En el propio diálogo de la película hay una referencia al personaje de Humbert Humbert de la película “Lolita” cuando Willie le confiesa a su amigo:

“- I get to be some vile old man, like... What's his name?

- Roman Polanski.

- No, like... Nabokov. Like some Nabokov character. Like some old fat, hairy, fat, stinky, putrid man.”

Otro enamoramiento platónico del hombre en crisis se retrata menos de una década después en *Lost in translation*, la película dirigida por Sofía Coppola en 2003, en la que su protagonista, Bob Harris (Bill Murray), una antigua estrella ahora en horas bajas, comparte su soledad en Tokio con una

bella joven, Charlotte (Scarlett Johanson). Ella le espeta en su primer encuentro:

- You're probably just having a midlife crisis. Did you buy a Porsche yet?
- You know, I was thinking about buying a Porsche.

Un Porsche es el símbolo material del hombre en crisis, pero también su fantasía con una “lolita” que le haga salir de su vida gris.



Bob (Bill Murray) es un hombre en crisis.

El estereotipo del hombre en crisis se traslada en 2000 a la mujer en crisis y el estereotipo de “lolita” transmuta su género en “lolito”. Las series *Mujeres desesperadas* y *Mad men* o la película *Revolutionary Road* –del mismo director de *American Beauty*, Sam Mendes- exploran el tedio y la

frustración que vive la mujer del suburbio cuando se da cuenta de que su vida perfecta es más escaparate que realidad. El personaje que encarna a Virginia Woolf (Nicole Kidman) en *Las Horas* se rebela: “I choose not the suffocating anesthetic of these suburbs... but the violent jilt of the capital, that is my choice!” Algunas de las protagonistas de las que hablaré se rebelan y desean huir de esa sofocante anestesia del suburbio-burbuja, otras buscan vías de escape alternativas.

Mujeres desesperadas presenta cuatro estereotipos bien definidos de amas de casa -recordemos el título original, *Desperate housewives*- cuyas vidas no son tan modélicas como parecen, sólo lo son, en la superficie, sus atuendos, las fachadas de sus casas y sus jardines. Sus protagonistas, Susan Meyer, Lynette Scavo, Gabrielle Solis y Bree Van de Kamp son cuatro mujeres sin nada en común salvo su pertenencia al mismo sexo y a la misma vecindad. Comparten parecido *status* social, pero no personal. Y, claro está, comparten su desesperación.



Las cuatro “mujeres desesperadas”: Bree, Gabrielle, Susan y Lynette.

¿Qué significa tal desesperación? Ellas se esfuerzan en ser buenas mujeres, madres, esposas, trabajadoras... pero cuando sus posibilidades se alejan de sus metas surge esa desesperación... Nadie les había hablado de ello pero ahí está. Susan se desespera por encontrar y mantener a un hombre del que se enamora, Lynette se desespera por mantener el equilibrio siendo ejecutiva y a la vez madre de cuatro hijos demasiado activos, Gabrielle se desespera por soportar un matrimonio aburrido y tiene a su “lolito” particular en forma de joven jardinero. Y Bree se desespera porque los demás no sólo no valoran, si no que detestan, su enfermizo perfeccionismo.

En *Mujeres desesperadas* los hombres también están desesperados. M^a Teresa Mercado nos habla de que la serie refleja los estereotipos asociados a los hombres, aunque sea en un segundo plano y alude, citando a su vez a Juan a. Perles ¹¹, a cómo continúan vigentes muchos de esos valores asociados al patriarcado, lo que les lleva a *la frustración cuando los valores sobre los que han sido educados pierden vigencia* (Mercado 2007 , 221)¹².

Pero los “hombres desesperados” son, en su mayoría, personajes poco empáticos: “Masculinity in *Desperate Housewives* is problematised. Lynette’s boys are constantly fighting and undisciplined. Apart from Mike Delfino, male characters are pretty flawed, even sinister (...)” (Akass y McCabe 2006, 39). Son ellas las protagonistas, y las víctimas, de la vida en el suburbio, las que habitan realmente los espacios, las casas; ellos, que practican el “*commuting*”

¹¹ PERLES, Juan Antonio “La revisión del concepto tradicional de patriarcado y sus consecuencias para el hombre feminista”. *Atlantis. Revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos*, Vol. 20, N° 2, 1998, pags, 271-276.

¹² Del libro de Cascajosa, Concha (ed.) *La caja lista: Televisión norteamericana de culto*.

viajando cada día del suburbio a la ciudad, parece que sólo están de paso y cuando aparecen es, sobre todo, para causarles problemas a ellas.

En la aclamada serie *Mad Men*, creada por Matthew Weiner, ambientada en los años sesenta en Nueva York, su protagonista, Don Draper, encuentra la evasión del suburbio en su trabajo –en la prestigiosa agencia de publicidad Sterling Cooper- y en sus amantes. En cambio, es su esposa, Betty Draper, la que se siente encerrada en el suburbio y trata de desahogarse montando a caballo, seduciendo a extraños o disparando palomas. No se trata de un gran gesto, si no de muchas pequeñas formas con las que “... Betty Draper finds to rebel against her philandering, dissatisfied husband – without even realising this is what she's doing.” (Vernon 2009, 1).



Una ama de casa de suburbio en los años 60 se desahoga pegando tiros. Es Betty Draper en la aclamada serie Mad Men.

También en *Revolutionary Road*, dirigida en 2008 por Sam Mendes, su protagonista femenina, April (Kate Winslet) es una mujer insatisfecha en los suburbios de Connecticut en los años cincuenta. Atrás dejó sus sueños de ser

actriz por un presente de ama de casa y de madre, y su sueño es alejarse de esa vida mediocre y mudarse a París –lugar geográfico de escape, como el Fidji de Truman, aunque este con ecos de *glamour*-, hasta que lo trunca la noticia de un nuevo embarazo. Su esposo, Frank (Leonardo Di Caprio), en cambio, acepta su realidad, ya que él, como Don Draper, tiene al trabajo –aunque, en este caso, un trabajo insulso de oficina- y el flirteo extraconyugal como alicientes.

Una revisión de este estereotipo de hombre en crisis en la vida del suburbio la protagoniza... una mujer. Se trata de la serie *Weeds* (creada por Jenji Kohan y emitida de 2005 a 2012), cuya protagonista, Nancy Botwin (Mary-Louise Parker) es una viuda que, para mantener a su familia, decide traficar con marihuana. Aquí el estereotipo evoluciona porque Nancy vive desde un punto de vista crítico la vida del suburbio, sus amigos están más entre los afroamericanos que entre las señoras ociosas, las “*soccer moms*”, capitaneadas por la chirriante Celia Hodes. Gracias a su poco convencional ocupación, Nancy encuentra el equilibrio entre la vida del suburbio, su familia y sus amigos y su trabajo.

2.2. CONCLUSIONES. La evolución de los estereotipos objeto de investigación y especulación sobre el futuro de estos mismos.

Los estereotipos clásicos mantienen, en el cine, sus principales características, aunque evolucionen en sus rasgos “culturales” y de género. Pero, en esencia, los personajes son cortados por patrones clásicos. Los mitos que configuraron sus arquetipos siguen teniendo validez hoy en día, aunque admitan múltiples versiones.

Por ello, es fundamental, tanto para investigadores como para críticos y para creadores, conocer las fuentes de la creación de personajes. La tipología aquí propuesta –y que, por supuesto, no pretende ser ni única ni ejemplar, si no una muestra posible - no pretende desacreditar la novedad de los creadores modernos –ni afirmar el dicho popular que afirma que “está todo inventado”-, sino subrayar que con los patrones clásicos se diseñan trajes muy actuales, es decir, que de un mito clásico pueden derivar personajes contemporáneos. Algunos de los tipos propuestos no proceden directamente de mitos clásicos de la Antigüedad, sino de personajes literarios que se han convertido en arquetipos. Incluso, existen estereotipos modernos –como el de la mujer frustrada, aunque su antecedente estaría en la *spinster* (solterona) del clásico *Orgullo y Prejuicio*, como se anota-, cuya evolución está pendiente.

¿Dónde reside, pues, la novedad en la creación de los personajes cinematográficos y televisivos? De su evolución, es decir, de las variaciones de los rasgos no esenciales de los arquetipos, de forma muy significativa de los rasgos de género. Como se ha comentado en la tipología, dicha evolución sería, en resumen, la siguiente:

- 1) La “Cenicienta” ya no depende del “príncipe azul” para que la

rescate de una vida difícil, y busca cambiar de vida por sí misma.

- 2) La mujer perseguidora no persigue al hombre como capricho de “niña rica”, ya que trabaja.
- 3) La “mujer fatal” no necesita al “tipo duro” para matar, ya que es capaz de asesinar, y si le manipula es para librarse de las consecuencias del crimen, de la condena.
- 4) La mujer de éxito ya no debe renunciar a su trabajo para tener una aceptable vida familiar.
- 5) El cazador que duda entre dos presas (la “bomba sexual” y la “mujer casta”) puede ser una mujer.
- 6) El hombre misógino puede, al explorar su lado femenino, llegar a entender a las mujeres.
- 7) Pigmalión ya no crea una “mujer de marfil”, sino que da con una mujer de carne y hueso que no se deja ser moldeada a su antojo.
- 8) La mujer de carácter ya no sacrifica su vida por su amor *fou* al hombre salvaje, y decide ella misma su final.
- 9) La codependiente se libera de su dependencia hacia el adicto, como el adicto se libera de su adicción.
- 10) La mujer frustrada se da cuenta de que el “peter pan” no es su “príncipe azul” y el “peter pan” madura afectivamente y acepta el compromiso.
- 11) El Don Juan es reconocido como un adicto al sexo.
- 12) El hombre en crisis del suburbio es una mujer en crisis capaz de crear modos de vida paralelos.

Es evidente en esta evolución que son los arquetipos femeninos quienes han sufrido mayor variación, aunque esta obliga, en cierta forma, a que los arquetipos masculinos también evolucionen. En cambio, las relaciones románticas de personajes, permanecen estables –la neo-*femme fatale* (nueva mujer fatal) sigue enamorando al tipo duro, por ejemplo-, pero lo que cambia es lo que un miembro de la pareja desea del otro: la Cenicienta ya no desea ser rescatada, en el aspecto material, al menos, y la mujer de carácter reivindica su derecho a su propia sexualidad. Nuevamente, son los objetivos del personaje femenino los que sufren una evolución significativa, pero el hombre también puede reaccionar a esta evolución de su pareja. Por ejemplo, el hombre misógino acepta ser rescatado por una neo-Psique de su “complejo de Edipo”.

¿A dónde se dirige la evolución de los estereotipos expuestos en el cine y la televisión del futuro? Aunque entre en el terreno de la especulación, hay ciertas pistas para ello, teniendo en cuenta la evolución de los patrones culturales y de los roles de género. Repetiré la tipología sugiriendo esta posible evolución de estereotipos:

- 1) La Cenicienta ya no tiene la fantasía del rescatador y elige ella misma al “príncipe azul”, independientemente de la situación económica de este.
- 2) La mujer perseguidora sigue persiguiendo por diversión pero el hombre perseguido se harta de ser vapuleado.
- 3) La mujer fatal no necesita al hombre duro para matar ni para salir indemne, pero juega con la sensación de peligro que le supone tener al tipo duro cerca.

- 4) La mujer de éxito consigue conciliar su vida familiar y laboral, y el segundón asume que ella tenga más éxito profesional, aunque en la relación de pareja él se sabe esencial para el equilibrio afectivo de ella.
- 5) El cazador asume que la “bomba sexual” no es la chica fácil y que la “mujer casta” no es tan pura, y las juzga, no por su apariencia, si no por su esencia.
- 6) El hombre misógino se enfrenta él mismo a su complejo de Edipo cuando se enamora de una neo-Psyque, rebelándose contra su madre y dejando de escuchar su “voz castradora”.
- 7) Pigmalión no encuentra una “mujer de marfil” que se deje moldear.
- 8) La “mujer de carácter” vive su historia de amor *fou* con el hombre salvaje sin que ninguno de ellos crea que su amor proviene de una voluntad superior, si no de la voluntad de ambos.
- 9) El adicto pierde a su codependiente porque ella supera su dependencia de él, y él se somete a terapia para desintoxicarse.
- 10) La mujer frustrada renuncia a buscar a un hombre que quiera comprometerse con ella y el “peter pan” quiere comprometerse, aunque puede que ella ya no esté dispuesta a hacerlo.
- 11) El Don Juan hace terapia para superar su adicción al sexo.
- 12) El hombre o la mujer en crisis reforman su vida adaptándola a sus expectativas y asumiendo responsabilidades, y no buscando vías de evasión, como personifica la “lolita”.

Este repaso especulativo de la tipología cierra esta investigación, que pretende ser de utilidad para el estudio de estereotipos de ficción y su evolución, base de la creación dramática de personajes.

3.El conflicto amoroso o la sociedad amorosa puesta en dificultades. Tipos de conflicto amoroso y su representación en el cine, la televisión y las nuevas pantallas.

Si los estereotipos de parejas románticas han evolucionado drásticamente en su representación en el cine y la televisión occidentales, desde los inicios del cine hasta hoy, ha sido, fundamentalmente, por la evolución de las identidades de género producto de los cambios sociales. Esa evolución ha sido relativamente lenta, acompasada con los períodos históricos sucedidos en las distintas latitudes. Sin embargo, en el siglo XX los cambios se aceleran con cada vez más rapidez, y su traducción a los medios audiovisuales ha sido exponencial.

La clave de los cambios sociales ha estado en la multiplicación y copia de las obras. Esta era tan reducida cuando se utilizaban monjes copistas en el Medievo y no dio un salto cualitativo (y cuantitativo) hasta la invención de la imprenta, hasta 1449, fecha en la que Johannes Gutenberg imprimió el considerado primer libro de la Historia. La imprenta cambiaría el curso de la difusión del conocimiento y de la creación.

La invención del cinematógrafo, patentado por los hermanos Lumière en 1884, significó el siguiente paso tecnológico que cambió radicalmente las posibilidades de difusión del conocimiento y de la creación. La obra audiovisual permite, como el libro, la ubicuidad y la repetición de copias exactas cuantas veces se quiera, a diferencia de la obra teatral, que cambia, aunque ligeramente, en cada una de sus representaciones pero, a diferencia del libro, no requiere habilidad previa (saber leer y tener comprensión lectora o cierta cultura, en el caso del libro) y por eso estaba llamada a ser un fenómeno de masas.

Esa diferencia hizo que el cine, nacido como forma de arte, no tardara en ser visto como negocio. Desde que en 1911 se estableció el primer estudio en Hollywood, California, el cine que salía de ese rincón del mundo se exportaba internacionalmente, convirtiéndolo así en producto industrial cuya fabricación casi en serie acaparó en la primera mitad del siglo XX.

El cine de Hollywood creó el término “mainstream” (corriente principal) para definir el público generalista que era su “target” (público objetivo). Y ese generalismo, que desde el primer momento, significó una difusión espectacular de las obras, puso en peligro su libertad creativa. Los temas de las películas “pre-code” (anteriores a la implantación del célebre “Código Hays”), como la prostitución, el adulterio o la glorificación del crimen en la convulsa época de la prohibición, parecieron demasiado escandalosos al “stablishment” social.

El cine, que gozaba de una aceptación sin precedentes en el público, “se les iba de las manos” y había que reencarrilarlo con unas normas de conducta. Así Hollywood se autocensuró contratando al autor del célebre “código Hays”, que se aplicó en Hollywood de 1934 a 1967, y que reflejaba reglas muy claras sobre cómo mostrar la sexualidad (según [https://es.wikipedia.org/wiki/Código Hays](https://es.wikipedia.org/wiki/Código_Hays), última visita 2/12/2015):

“Decisiones particulares sobre la sexualidad

Por respeto al carácter sagrado del matrimonio y del hogar el “triángulo” –si se entiende por tal el amor de un tercero por una persona ya casada– será objeto de un tratamiento particularmente circunspecto. No debe presentar la institución del matrimonio como antipática.

Las escenas de pasión deben ser tratadas sin olvidar qué es la naturaleza humana, y cuáles son las acciones habituales. Numerosas escenas no pueden ser presentadas sin despertar emociones peligrosas en los jóvenes, los retardados y los criminales.

Incluso en los límites del amor puro, hay hechos cuya presentación ha sido siempre considerada por los juristas como peligrosas.

Cuando se trata de un amor impuro, de un amor que la sociedad siempre ha tenido por malo o que la ley divina condena, importa observar las reglas siguientes:

- Un amor impuro nunca debe parecer atractivo o hermoso.
- No debe ser objeto de una comedia o de una farsa o utilizado para provocar la risa.
- No debe originar en el espectador el deseo o una curiosidad malsana.
- No debe parecer justo ni permitido.
- En general, no se deben detallar ni en el método ni en la manera.

Vestuario

- El desnudo completo no se admite en ningún caso. Esta prohibición alcanza al desnudo de hecho, al desnudo en siluetas y a toda visión licenciosa de una persona desnuda a la vista de otros personajes del film. Se prohíbe igualmente mostrar los órganos genitales de los niños, comprendidos los de los recién nacidos.

- Los órganos genitales del hombre no se deben delatar bajo un ropaje de bolsas o de pliegues sugestivos. Si un tema histórico exige un pantalón ajustado, la forma característica de los órganos genitales debe ser suprimida en la medida de lo posible.
- Los órganos genitales de la mujer no deben delatarse bajo un tul, ni en sombras ni como un surco. Toda alusión al sistema capilar, incluidas las axilas, está prohibida.
- Las escenas de quitarse las ropas deben evitarse si no son indispensables para la trama. En lo sucesivo queda prohibido mostrar a las mujeres quitándose las medias. Nunca un hombre deberá quitar las medias a una mujer. No está permitido para los hombres quitarse el pantalón. Si el argumento lo exige, se les puede mostrar con el pantalón ya quitado a condición, sin embargo, de presentarlos con una ropa interior conveniente.
- Las exhibiciones están prohibidas. El ombligo también.
- Los vestuarios de la danza que permitan exhibiciones inconvenientes y movimientos indecentes durante la danza están prohibidos.”

Como define el Código Hays “un amor impuro, de un amor que la sociedad siempre ha tenido por malo o que la ley divina condena”, establece ahí la barrera de la censura moral: son la sociedad o Dios los que condenan. La ley de Dios (las sagradas escrituras) está escrita, aunque su interpretación puede ser variada, pero la definición de lo que “la sociedad siempre ha tenido por malo” es, cuanto menos, ambigua. Hays metía en el mismo saco a los pecados y a las

conductas que el grupo más conservador –e influyente- de la sociedad (no la sociedad en su conjunto) rechazaba.

El Código Hays significó un antes y un después en la Historia del cine. El encorsetamiento fruto del código, que dicta el ensalzamiento del matrimonio y la represión del “amor impuro”, hace que las historias románticas y los conflictos amorosos se circunscriban a la “normalidad”, entendida como aquello que goza de aceptación social generalizada, rechazando cualquier desviación de lo generalmente admitido. Esto significó para el cine de Hollywood, que dominaba –y sigue haciéndolo- la distribución mundial, renunciar a la alteridad, a lo distinto, y esquematizar la creación con el fin de llegar a un mercado planetario. Hollywood creó “marca”, como nunca antes una industria creativa (salvo si consideramos como tal a la Iglesia Católica) lo había hecho. La “fábrica de sueños” diseñó un mundo idealizado e irreal, el espejo favorecedor del “american way of life” (estilo de vida americano), que tuvo que esperar muchas décadas (hasta la llegada del cine “indie” o independiente norteamericano en los 90) para que el propio cine lo desmontara, mostrando su reverso escondido.

La esquematización del cine de Hollywood derivó en una simplificación reduccionista de personajes (los estereotipos) y de historias. Si los estereotipos repiten el patrón, las historias siguen el mismo ritmo. De ahí que las historias de amor en el cine de la primera mitad del siglo XX poco aportaran de novedoso, de original, rechazando aquello que estuviera fuera de la norma o del cánón impuesto. Por ello su evolución, la de la representación de los conflictos amorosos, fue lenta, en el cine edulcorado de Hollywood, un cine globalizado con un objetivo claramente comercial y no necesariamente artístico.

El amor interracial, la homosexualidad, las adicciones, la infidelidad, las parafilias, entre otros, eran temas vedados, relegados a la oscuridad o al subtexto. En España, la censura a la cinematografía promovida por el franquismo provocó, igualmente, una restricción de temas y del tratamiento de los mismos, en una sociedad constreñida tanto por lo político como por lo religioso. Los cineastas más osados, como los demás artistas, tuvieron que expatriarse, caso de Luis Buñuel. Pero, como tantas veces demuestra la Historia, a la represión le sigue la eclosión y, así, la crisálida termina, indefectiblemente, por romperse.

En Europa, el neorrealismo italiano que surgió con la postguerra (más concretamente en 1945 con “Roma, ciudad abierta”, de Roberto Rossellini) primero y después la “nouvelle vague” o “nueva ola” que se produjo a finales de los años 50 del siglo pasado en Francia y que detonó el cine de autor, fueron los dos movimientos que trajeron consigo otro modelo de representación, diferente y rupturista. La autoimposición de verosimilitud, con espíritu documental, y el intimismo de las historias en ese “cinema vérité” (“cine de realidad”) promovieron un “cambio de timón” respecto a la representación industrializada y convencional de Hollywood.

Al liberarse del corsé de las leyes del mercado, los cineastas europeos de la “nouvelle vague” (liderados por los franceses François Truffaut, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard o Eric Rohmer, entre otros) exploran los conflictos amorosos con una libertad inusitada. Tal libertad va pareja a la eclosión de la “liberación sexual” de los años 60, con su canto al “amor libre”. La comunión entre la sociedad y el cine se materializa con este movimiento de “liberación cinematográfica”, en el que se abre el abanico de los temas, especialmente de índole romántica. Algunos ejemplos del mismo se encuentran en capítulos

precedentes, por ejemplo en obras de Truffaut como *El amante del amor* (1977) o *La mujer de al lado* (1981). También en las de Luis Buñuel, nuestro cineasta más reconocido fuera de España en la época, quien dirige en 1953 en México *Él*.

Un tercer movimiento de liberación cinematográfica se dio en los años 90 en Europa. Hablo del movimiento “Dogma 95”, cuyo manifiesto co-escrito por Lars Von Trier y Thomas Vinterberg recoge una serie de estrictas reglas concebidas para, como hizo Truffaut con la “nouvelle vague”, revisar el cine efectista y comercial y dotarle de autenticidad. De este cine más libre pero, paradójicamente, más reglado, más “dogmático” –valga el juego de palabras-, se nutre un cine posterior, “de guerrilla”, que propone libertad creativa total.

Y, por último, el nacimiento del cine “indie” (independiente) norteamericano, aunque sin manifiesto ni unión formal, pero que cuenta con directores tan personales como Gus Van Sant, Jim Jarmush, David Lynch, David Cronenberg, Spike Jonze, Atom Egoyan, Sofía Coppola o Todd Haynes, a cuyas obras recurro en esta tesis, se desarrolla, sobre todo, a partir de los años 90, y supone el alumbramiento del cine postmoderno que es el que precisamente abre la puerta al cine de hoy, al audiovisual de hoy, marcado por los trepidantes avances tecnológicos de las últimas dos décadas.

Estos dos últimos movimientos, el Dogma nacido en Dinamarca y el cine independiente alumbrado en Estados Unidos, requieren una contención formal (por decisión propia, en el caso del Dogma, y por limitación presupuestaria, en el caso del “indie”) y una crudeza temática incompatibles con el cine “mainstream” (corriente principal) de Hollywood, un cine de franquicias en los géneros de aventura y ciencia ficción, un cine de efectos especiales, en el que abunda el “high concept” (el llamado gran concepto o cine apoyado en ideas muy potentes con más desarrollo argumental que de personajes) para arrastrar

la inmensa maquinaria de marketing que lo alimenta. Hoy en día Hollywood es un sinónimo de parque temático audiovisual, donde unos pocos estudios acaparan el poder de la producción y distribución, las llamadas “majors”. Pero si Hollywood vende entradas a su propio “Disneyland”, el cine independiente las vende a su reverso, a su “Dismaland”, como ha denominado el artista graffitero alternativo Banksy al anti-parque temático que construyó en 2015 en Weston-super-mare, Inglaterra. “Dismaland” es el parque de la anarquía, de la decadencia, de lo anti-sistema, como lo es el cine “indie”, que adora bucear en el lado oculto de los personajes, sin miedo de mostrar sus llamadas “perversiones”, que no son otra cosa que desórdenes de personalidad, versiones diferentes de identidad. El “indie” se lleva los premios y el aplauso del público más selecto y adulto; Hollywood, la taquilla de los “teens”, adolescentes y jóvenes adultos que postergan la llegada a la vida adulta, en la sociedad de consumo y de la gratificación inmediata que invita a todo menos a la reflexión.



Dismaland, el reverso tenebroso de Disneyland, obra del artista Banksy.

Paradójicamente, el cine, la televisión, internet como gran plataforma globalizadora de contenidos audiovisuales y las nuevas “pantallas” (iPads, tablets, móviles) requieren cada vez más oferta de ficción audiovisual. Como sostiene Baudrillard, “una consecuencia importante de la reproductibilidad extrema es la velocidad, el exceso, la sobreproducción de información o mensajes” (Darley 2002, 104), llegando a lo que Robins denomina “embriaguez de los sentidos” (Darley 2002, 273). Así, en esta sobreproducción que satura la retina encontramos la repetición con variaciones como medio de alimentar al monstruo fagocitador.

Me estoy refiriendo concretamente a la serialización de los contenidos, al éxito de las series audiovisuales, ya sean exhibidas en televisión o en los nuevos canales (caso de las webseries, por ejemplo). Aunque la creación de series de ficción no es algo nuevo. “Este tipo de serialidad empieza a manifestarse por primera vez en prácticas tales como la publicación de novelas por entregas periódicas regulares en el siglo XIX, en la aparición de la tira cómica y de formas similares a ella, y en ciertos casos de serialización que se dieron en la fotografía y en el cine de los primeros tiempos. Resulta evidente que estos tipos de serialidad se desarrollaron y se multiplicaron a gran escala durante el siglo XX, como consecuencia directa de la evolución y el crecimiento constante de nuevos medios y formas de reproducción cultural” (Darley 2002, 201).

Serializado o no, el audiovisual refleja la realidad de la sociedad en la que vivimos, en la que la heterodoxia comienza a ser norma, al contrario que la ortodoxia del Hollywood clásico. “El cine no ha hecho más que mostrar unas prácticas discursivas que reflejan una forma institucionalizada de creación de

significados. En definitiva, debemos considerar el cine como una forma de pensamiento perfectamente enmarcada en las contradicciones de su tiempo.” (Quintana 2003, 270) Esta represión ya no es unívoca, sino múltiple: “Antes bien, la línea de cultura se ha quebrado definitivamente y también lo ha hecho con ella el orden temporal sucesivo” (Sánchez-Biosca 1995, 17). Hay múltiples puntos de vista, lo jerárquico ha devenido en caótico y ello ha favorecido las infinitas posibilidades de creación en el mundo digital.

La multiplicidad de pantallas, suerte de “neoescaparates audiovisuales”, trae pareja la multiplicidad en la oferta de ficción. Esta oferta requiere cada vez mayor producción de historias. Para que estas se den, se exige cada vez una mayor representación de conflictos, y, en particular, del conflicto que titula esta tesis: el conflicto amoroso. Es, por ende, necesario actualizarlo, “ponerlo en valor” y, sobre todo, circunscribirlo a la realidad actual, al hoy, al ahora.

Si el conflicto amoroso hasta el siglo XX podía ser un impedimento de clase, de raza, de religión... cuando estos ya están superados por las reglas sociales y por las leyes nacionales y transnacionales, ¿hasta dónde llega en las sociedades occidentales en estos albores de siglo, cuál es su límite?

Si el conflicto dramático surge cuando la dificultad para el protagonista de conseguir el objetivo es tal que justifica la acción, enfrentándose con el antagonista, y si el conflicto amoroso surge cuando el objetivo puesto en dificultad es el amor (en sus múltiples formas), debemos añadir otro concepto a la fórmula: la dificultad del amor está intrínsecamente relacionada con lo extraño de ese amor. Cuanto más raro es el objeto, es más difícil de conseguir; su extrañeza (o extravagancia) es, aunque más inaccesible, paradójicamente,

más interesante u original. Entonces, lo extraño deja de ser defecto para volverse virtud, aquella que le confiere su extraordinariedad.

Para establecer esta diferencia al conflicto dramático es necesario reflexionar sobre el concepto de extraño, de extrañeza y de “extrañeidad”. Lo extraño es la amenaza, porque es aquello presente pero, a la vez ausente: “Lo extraño socava el ordenamiento espacial del mundo: la coordinación, al fin lograda, entre la proximidad moral y la topográfica; y la permanencia unida de los amigos y el alejamiento de los enemigos.” (Bauman 2005, 93).

Es, entonces, lo extranjero aquello a lo que levanta barreras la sociedad occidental, estigmatizándolo, para excluirlo de los esquemas de pensamiento tradicionales, más cómodos e inocuos para el “status quo”. Pero el estigma no es inamovible. “Mientras que los signos del estigma son esencialmente inamovibles, cierta categoría puede dejar de ser estigmatizada sólo si el significante del estigma es reinterpretado como inocuo o neutral, o si se niega completamente la significación semántica haciéndola socialmente imperceptible.” (Bauman 2005, 104).

El estigma desaparece, pues, si es reinterpretado como inocuo. Pero todo aquello que es distinto o peculiar, que significa alteridad, genera extrañeza, y la extrañeza es fuente de sospecha. Así, la interpretación del estigma depende, ciertamente, de la sociedad en la que vivamos, ya que “(...) la producción de la “extrañeidad cultural” siempre se dirige a un *colectivo* (Bauman 2005, 108 Cf. Zygmunt Bauman, “Exit Visas and Entry Tickets”, Telos, nº 77 (otoño 1988), 45-47). Y es en esa “extrañeidad” social entre lo “aceptado” y lo “no aceptado” donde encontramos los límites del tabú, aunque estos, como los signos del estigma, no estén estancos.

El tabú es la frontera que separa lo tolerable de lo escandaloso. Como definición, “”Tabú” es la condición de las personas, instituciones y cosas a las que no es lícito censurar o mencionar”. La transgresión de estas prohibiciones produce automáticamente sanciones o penas muy dolorosas o pesadas, que pueden estar establecidas explícitamente en códigos penales o asumidas tácitamente por la costumbre y la sociedad que las impone.” (Domínguez 2005, 9).

¿Dónde están los límites entre el estigma, el tabú y “lo abyecto”? “La abyección, la acción de expulsar o abyectar, constituye una necesidad del sujeto, una condición para el mantenimiento de su ser sujeto. Sin embargo, el ser abyecto, el estado de abyecto provoca un impacto, tiene un potencial subversivo, puede descomponer, desordenar, disolver los límites.” (Sánchez 2007, 148)

No es sólo el televisor, o la pantalla (sea de móvil, de ordenador, etc) el ojo del “voyeur”, no es sólo el espejo de la realidad o el filtro de la ficción. Lo que proyecta la pantalla suele ir, aunque tan solo sea por cumplir las leyes del mercado, de la mano de la atrozmente despiadada demanda de la audiencia, un poco más allá de lo que la sociedad ha aceptado. El escándalo vende, y el escándalo televisivo está a la orden del día. La profusión de “reality-shows” así lo atestigua. “Es ésta una televisión guiada por un hacer “pesquisidor” (en expresión de Dominique Mehl), que sabe jugar con el miedo a la ruptura, al accidente (y al mismo tiempo cultivar la fascinación que ejercen), en un juego con los límites del *hacer* (el tabú) y del *decir* (el secreto).” (Imbert 2000, 619-620).

Pero el apetito devorador de escándalos tiene un límite. El escándalo deja de serlo con el tiempo, cuando la sociedad lo asimila, se “acostumbra” al tema, acto o sujeto escandaloso. Cada vez menos temas, menos sujetos, son

susceptibles de escandalizar. Entonces, cuando el escándalo deja de serlo, se rompe el tabú.

En nuestra sociedad, la occidental, los tabús van desapareciendo, primero aceptados por la vanguardia de la contracultura, después integrándose en la cultura de masas. Tatuajes, piercing y graffitis nos rodean, así como imágenes icónicas de actos que han pasado de ser escandalosos a claramente publicitarios.



Madonna, “profesional” del escándalo como espectáculo, besa a Britney Spears, cantante que le coge el relevo, en los MTV Awards en 2003, delante de una audiencia millonaria.

Entonces, cuando el escándalo se desvanece, con él se va el obstáculo. Y sin obstáculo, no hay conflicto, ni, por ende, drama. Veamos en este epígrafe cómo la sociedad amorosa continúa siendo puesta en dificultades, pero menos. Las barreras culturales, las diferencias sociales, caen como muros de Berlín, pero aún existen algunas, aunque quizá, por poco tiempo.

3.1. El amor frente a las diferencias de clase.

El más clásico de los conflictos amorosos se rige por el obstáculo de clase, casta o grupo social. El cuento de Cenicienta, al que dediqué el primero de los estereotipos, se basa claramente en la diferencia de clase. Desde la versión clásica de Disney a la celeberrima *Pretty Woman* que comenté en el epígrafe correspondiente al estereotipo, Hollywood ha explotado este conflicto, probablemente, con mayor rédito que ningún otro.

En el cine americano de los años de la Gran Depresión, los directores de la llamada “screwball comedy” (comedia de enredo) trataron el asunto con profusión, con títulos como *Sucedió una noche* (dirigida en 1934 por Frank Capra) o *Al servicio de las damas* (dirigida en 1936 por Gregory La Cava) en el que abordan la relación entre una mujer adinerada y excéntrica y un hombre pobre.

El cine inglés también ha tratado ampliamente este conflicto, presente en una de sus novelas y adaptaciones más célebres, “Orgullo y prejuicio”. La alta sociedad frente a la clase popular, la aristocracia frente al vulgo... Durante décadas de cine inglés, este conflicto ha pervivido, aunque también ha ido atenuándose progresivamente, según la sociedad ha permitido a los ciudadanos, en virtud de la meritocracia, el trasvase de clases.

El conflicto amoroso derivado de las diferencias de clase tiene, en la actualidad, ejemplos de películas ambientadas en otras épocas. Por ejemplo, el “blockbuster” (taquillazo) de 1997 *Titanic*, dirigido por James Cameron, explota la relación en la sociedad clasista que reflejaban las travesías trasatlánticas de principios de siglo, con dos protagonistas de primera y tercera clase, Rose y Jack.

Así, el cine y la televisión de hoy se nutren de este conflicto, fundamentalmente, en historias de época o históricas, como la ya citada y archiversiónada *Orgullo y Prejuicio*. En *Downton Abbey*, laureada serie británica, la hija menor de la familia Crawley, Lady Sybill, escandaliza a la sociedad clasista de la Inglaterra de principios de siglo enamorándose de Tom Branson, chófer republicano irlandés. Con el nacimiento de un vástago y la muerte de ella, Tom acaba siendo aceptado en la familia, pese a sufrir ataques clasistas más o menos sutiles por parte del círculo próximo.



Downton es un ejemplo de tantas series históricas que recogen ese conflicto tan comercial. Aunque si la acción se sitúa en la época actual, este conflicto es difícil de mantener argumentalmente en la sociedad occidental, sin que los antagonistas nos resulten extremadamente antipáticos y demodés. Sin embargo, sí persiste aún en la telenovela latinoamericana, que podemos ver en canales españoles, así como en versiones de formatos, como *Betty la fea*, un caso de avance, como comenté anteriormente, del estereotipo de “cenicienta”, ahora fea y lista, y capaz de ascender en la escala económica por méritos propios. Pese a ello, el conflicto clasista permanece, aunque muy atenuado, en el cine actual.

Esta revisión de género del estereotipo reduce el conflicto, ya que la mujer (la habitual “cenicienta”) no necesita al hombre para mantener un status aceptable, en teoría, en las sociedades occidentales. En cambio, sí se acentúa el

conflicto cuando es el hombre el pobre, cuando, por ejemplo, pierde su trabajo y es ella la que lleva el sustento de la familia. Entonces, el hombre siente su masculinidad en entredicho y nos encontramos ante un conflicto interno. Ese es el caso de *Los lunes al sol*, drama sobre el desempleo masculino de 2002 dirigido por Fernando León de Aranoa, en el que en la pareja José-Ana, ella es la trabajadora, que termina siendo infiel con un jefe que abusa de su situación laboral.

Ya sean “cenicientas” o “cenicientos”, en estos tiempos en los que hasta un Príncipe heredero se casa con una plebeya sin que para ello deba abdicar de sus derechos dinásticos o del trono (caso de Felipe, Príncipe de Asturias, y Letizia, frente al caso del Rey Eduardo VIII, enamorado de la divorciada Wallis Simpson), parece que el conflicto clasista está en desuso, salvo, como ya he comentado, en producciones “de época” o históricas.

3.2. El amor frente a las diferencias de raza.

Son muchas las historias de amor entre razas diferentes. También entre etnias y entre castas o grupos sociales enfrentados. El ejemplo de “Romeo y Julieta” define el arquetipo de “star-crossed lovers” (amantes frustrados por las estrellas, literalmente), que definió el propio Shakespeare y que se refiere a una pareja de enamorados cuya relación parece condenada a ser imposible desde su origen. Es también el mito de Tristán e Isolda ejemplo de ese arquetipo.

Hollywood trató el tema desde la perspectiva de las diferencias raciales en Estados Unidos, en particular en los westerns, del amor entre soldado blanco y chica india: primero *Flecha rota*, dirigida por Delmer Daves en 1950, donde un soldado ya licenciado (James Stewart) que pretende conciliar apaches y blancos se enamora de una joven apache, y después *Pluma blanca*, película dirigida en 1955 por Robert D. Webb que aborda la relación romántica entre un soldado de la caballería y la hija de un indio Cheyenne.

Una exitosa película de Hollywood que trata el conflicto de una relación romántica entre blanca y negro fue *Adivina quién viene a cenar*, película dirigida en 1967 por Stanley Kramer. En esta, unos padres liberales ven con malos ojos la boda de su hija con un afroamericano. Precisamente este es el aspecto más reseñable, que el matrimonio de suegros (Spencer Tracy y Katherine Hepburn), se escuda en sus prejuicios para proteger a su hija, precisamente, contra los propios prejuicios que ellos tienen escondidos. El actor Sidney Poitier, que encarna al novio, fue de hecho el primer actor afroamericano en ser aceptado por el gran público y elevado a la categoría de “estrella”.



Poitier sería el yerno perfecto (un atractivo y encantador médico) de no ser por un pequeño detalle: su raza.

El racismo en las relaciones románticas afecta, sobre todo, a las producciones “made in Hollywood”. La llamada “industria” ha sido evasiva, históricamente, en el tratamiento de temas y personajes de otras razas, teniendo en cuenta que Estados Unidos es un país multiétnico. Muestra de ello es su premio más difundido, el Oscar: la primera actriz de color en alcanzar la estatuilla fue la célebre Hatti McDaniel por su papel de reparto en *Lo que el viento se llevó*, y el propio Poitier recibió en 1964, pero no fue hasta 2002 cuando un actor de color volvió a ser galardonado, esta vez doblaron Halle Berry y Denzel Washington. En las últimas ediciones, en cambio, Hollywood se reconcilia en las Galas de los Oscars premiando a actores de color.

Precisamente, Halle Berry ganó el Oscar por su interpretación en *Monster's Ball* (dirigida por Marc Forster en 2001), en la que interpreta a una camarera afroamericana que acabará enamorándose del guardia de una prisión, Billy Bob Thornton. Sin embargo, en esa relación no hay conflicto amoroso, el racismo se manifiesta en la sociedad xenófoba -el padre del guardia y en la ejecución de un preso afroamericano-, como ocurre en tantas películas recientes (recordar, por ejemplo, *American History X* dirigida por Tony Kaye en 1998).

En España, los conflictos étnicos son, tradicionalmente, los relacionados con la etnia gitana, pero hay escasez de títulos al respecto. Un título reseñable es *Morena clara*, la película de más éxito de la II República, un musical dirigido por Florián Rey en 1936 (tendría un “remake” en 1954, dirigido por Luis Lucía, con Lola Flores y Fernando Fernán-Gómez) que narra el enamoramiento de un severo fiscal (Manuel Luna) por Trini (Imperio Argentina), una gitana a la que encausa por robo de jamones junto a su hermano pero que más tarde le pide ayuda para no volver a delinquir y entra a su servicio, pese al prejuicio demostrado anteriormente hacia su raza. En esta versión gitana de “cenicienta” se demuestra que el amor está por encima de prejuicios y razas y que estas aportan, si se me permite la expresión, “color” a la vida de payos y blancos. El cante y el baile, claro está, aportan ese brillo y color.

El cine español más reciente ha tratado poco este conflicto, pero en *Alma gitana* (1995), Chus Gutierrez aborda una relación amorosa entre payo y gitana, que tiene a la tradición y a la familia en contra. Lucía (Amara Carmona) debe luchar por poder elegir su destino, algo que se le pone muy cuesta arriba no sólo por su sexo, también por su raza.

Curiosamente, el cine español tiene escasos ejemplos de relaciones amorosas (o de dominación) entre los conquistadores españoles y los indígenas durante la colonización de Latinoamérica, quizá para no herir susceptibilidades.

En cuanto al tratamiento en los distintos géneros, el conflicto amoroso que supone la diferencia de raza ha sido explorado no sólo en el género dramático. Está presente en comedias románticas, como *Quiero ser como Beckham*, película británica dirigida en 2002 por Gurinder Chadha, que trataba en segundo plano la diferencia racial entre la protagonista hindú, que desea ser una figura del fútbol, y su entrenador inglés.

En Francia, país donde la sátira social está en boga desde hace décadas, encontramos varios ejemplos recientes de este conflicto en exitosas comedias. En la película de 2014 *Dios mío, ¿pero qué te hemos hecho?*, dirigida por Phillipe de Chauveron, unos padres católicos ven con felicidad cómo su cuarta hija, tras tres bodas de sus hermanas con hombres de otras religiones, va a contraer matrimonio, por fin, con un hombre de su misma religión... pero, al descubrir que es de raza negra, se disparan las alarmas. Curiosamente, la reacción de estos padres, conservadores y tradicionales, no dista mucho de la de la pareja liberal Spencer Tracy/Katherine Hepburn en *Adivina quién viene a cenar*, 47 años más tarde.



Los Verneuil, padres, hijas y yernos. Un ejemplo de familia interracial bien avenida... o casi.

El cine francés tiene otro taquillazo interracial el mismo año, *Samba*, dirigida por Eric Toledano y Olivier Nakache, los autores de *Intocable*, un aun

mayor éxito comercial que en 2011 arrasó las taquillas europeas, y que trataba también una relación interracial (esa vez no amorosa, sino de amistad entre un rico tetrapléjico y su asistente de color). En la primera, Samba (Omar Sy) es un inmigrante senegalés dispuesto a todo por legalizar su situación en Francia, que topa con una ejecutiva, Alice (Charlotte Gainsbourg), que ha cambiado el estrés de las salas de reuniones por el jaleo de la oficina de atención a inmigrantes, centro de reunión de un “collage” de personajes que nos ofrecen una visión más o menos amable de los inmigrantes en la Europa fortificada de hoy, entre los que está Samba. Alice es para Samba su tabla de salvación y ahí estriba el conflicto amoroso, en derribar las alambradas sentimentales de suspicacias y prejuicios para permanecer en la vieja Europa, hipócrita y xenófoba: “los sin papeles tenemos muchos papeles”, se dice en un momento de la película. Como en *Intocable*, en *Samba* es el inmigrante, en realidad, la “patera” psicológica del nativo europeo, neurasténico pese a ser acomodado.

En resumen, el conflicto amoroso motivado por una diferencia de raza sigue vigente pero con ciertas particularidades: los racistas son antagonistas extremistas, en el género dramático, o graciosamente obsoletos, en el género cómico.

3.3. El amor frente a las diferencias culturales.

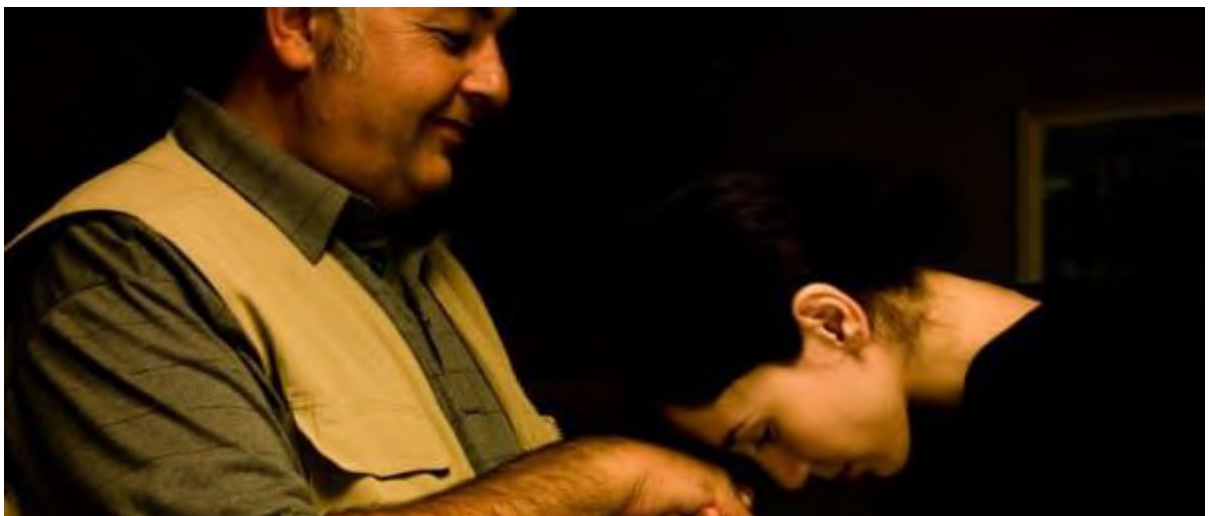
Esta categoría habla de un conflicto cuando la unión de dos individuos de distintas culturas o nacionalidades es vista como un peligro o una agresión. El antagonista para la feliz consecución de la relación es el prejuicio de un grupo frente al del otro. Como las historias de amor entre individuos de distintas razas, también en este caso, tienen un fuerte componente nacional, el cine de cada país aborda sus propios conflictos, en función de sus idiosincrasias.

El cine de Hollywood trató este conflicto, por ejemplo, en cuanto a la diferencia de cultura propiamente dicha, en 1964 con *My Fair Lady*, retrato del estereotipo de “pygmalion”. Su protagonista es una mujer de clase baja con poca cultura erudita pero gran cultura popular y su mentor un profesor con elevada cultura y cierta soberbia. Aunque las diferencias culturales, en general, se refieren a cuando son producto de la educación de los personajes en contextos socioculturales diferentes y frecuentemente enfrentados.

El cine europeo de hoy refleja la multiculturalidad de sus países, con la colisión de valores, culturas y religiones, entre inmigrantes y nativos. Los ejemplos más habituales en el cine francés y alemán se dan entre las comunidades musulmanas y las cristianas o laicas. Pero en el tratamiento de los conflictos culturales y amorosos es central la evolución de los roles de género. Las mujeres musulmanas educadas en Occidente rompen con las normas de su herencia cultural y se enfrentan a su familia y a su comunidad. Esa rebeldía será castigada por estas instituciones, pero, en cambio, será amparada por las leyes y las instituciones de los países europeos.

Si *Contra la pared*, la película de Fatih Akin de 2004 (de la que hablaré más adelante), abrió la tendencia en el cine alemán, *La extraña*, laureado

drama alemán de 2009 dirigido por la directora Feo Aladag, ahonda en la violencia contra la mujer en el mundo islámico. La protagonista, Umay, huye de un matrimonio violento en Estambul con su hijo Cem, y se refugia en Berlín, donde se enfrenta al miedo a la deshonra, atávico pecado en la religión islámica, en su familia. La lucha de Umay es el cambio en su tribu, ella lucha por la aceptación de su decisión, rechaza el castigo impuesto pero desea, sobre todo, la reconciliación y la comprensión. Si siguiera las reglas de su religión, Umay no podría amar a quien realmente desea amar (a un joven alemán) y es por ello que el desafío es necesario. Pero su valentía le acaba costando la vida (en un final anunciado ya en la primera escena, con la protagonista perseguida a punta de pistola), convirtiéndola en heroína, en mártir de la lucha contra la violencia de género y contra el fanatismo.



La reverencia como rito de sumisión ante el hombre en La extraña.

La nueva mirada que enfoca a la mujer y sus conflictos amorosos e interculturales tiene que ver con que haya más mujeres –aunque aún en un número escandalosamente bajo– asomándose a la dirección y al guión. La directora libanesa Nadine Labaki dirige en 2007 *Caramel*, que retrata los

conflictos de un grupo de mujeres musulmanas por las dificultades de seguir los dictámenes de sus culturas cuando estas se oponen a sus verdaderos deseos. El sexo antes del matrimonio, por ejemplo, es uno de esos tabús que se rompen, como el adulterio o el lesbianismo. En el caso de este y de otros ejemplos, el conflicto no es mantener una relación con una persona de otra cultura, sino el conflicto interno del desafío a la religión por la pasión libre y verdadera.

El género en que se desarrollan las historias de amor intercultural puede ser más trágico (como en el caso de *La extraña*) o más amable (caso de *Caramel*). En la reciente y exitosa *Un viaje de diez metros*, dirigida por Lasse Halström en 2014, en la batalla culinario-étnica que se libra entre un restaurante hindú y otro de vieja cocina francesa se cuele el mestizaje con la relación entre el chef hindú y la ayudante de la chef francesa. La aportación del subgénero gastronómico a la comedia romántica, con tantos títulos apetitosos, tiene en la diversidad étnica un “plus” de modernidad y de conflicto. Su mensaje es que es inútil resistirse al cambio, a la diferencia, a la mezcla. En esta sociedad de fusiones culturales, infusiones, transfusiones, en la que la gastronomía y la música de vanguardia son fusión, no es posible rechazar el mestizaje en el amor.

Otras historias que reflejan el tema son comedias románticas construídas con frecuencia alrededor de una boda, evento perfecto para enfrentar a dos familias o a dos comunidades. Un ejemplo estadounidense actual es *Mi gran boda griega*, la película dirigida por Joel Zwick en 2002, trata del conflicto que supone a la familia de Fotoula “Toula” Portokalos, la protagonista, su decisión de casarse con un “wasp” (siglas de white anglosaxon protestant, o blanco anglosajón protestante).

En la película *Ocho apellidos vascos*, la más taquillera de la historia de nuestro cine, dirigida por Emilio Martínez Lázaro en 2014, también la acción

rodea la efeméride entre una vasca y un andaluz, y es una versión patria de *Bienvenidos al norte*, la comedia francesa dirigida en 2008 por Dany Boon, que retrataba un conflicto parecido, esa vez un sureño se traslada a Bergues, un pueblecito pintoresco del norte. En ambos casos, el humor surge de la colisión de clichés culturales. Y también en ambos casos, se trata de conflictos “blancos” que, tratados de forma amable y en tono de comedia, atraen al gran público. Y es que el conflicto amoroso basado en la diferencia cultural parece que se cultiva más en el género de la comedia que en el dramático. Quizá porque los personajes, como sucede en el mundo real, en una sociedad que predica – aunque no siempre practica– la tolerancia, son profundamente antipáticos si se oponen a una relación romántica por el simple hecho de pertenecer a culturas diferentes.

3.4. El amor frente a las diferencias de creencias religiosas.

¿Qué entendemos como creencias? Las tres primeras acepciones de la palabra creencia que define la RAE son: “firme asentimiento y conformidad con algo; completo crédito que se presta a un hecho o noticia como seguros o ciertos; religión, doctrina”.

Significan, pues, las creencias, que los sujetos que las validan están conformes con ellas, que les dan crédito o que las dan por ciertas o veraces.

Julián Marías, recogiendo el concepto de creencia que recoge Ortega, dice: "La vida de cada hombre y la de cada época —de un modo más preciso: de cada hombre en su época— está fundada en un sistema de creencias e ideas recibidas, en las que cada hombre se encuentra y que le hacen posible vivir." (Marías 1969, 9). El ser humano fabrica, entonces, creencias para estructurar su sociedad. Pero, en ocasiones, las creencias colisionan con el objeto de deseo, con el objetivo amoroso, desencadenando, entonces, el conflicto.

Las creencias pueden ser de diversos tipos, aquí me centraré en las las religiosas, aquellas que provocan más discrepancias y, por tanto, más conflicto.

Decía Plutarco que "(...) tratándose del Amor, no se puede encontrar una actividad más sagrada, no hay prueba ni certamen que mejor convenga a un dios que éste: supervisar y servir de árbitro en la persecución y cortejo de unas personas jóvenes y bellas por parte de sus amantes. En ello nada hay de vergonzoso ni necesario; sólo existe persuasión y la gracia que produce" (Sobre el amor 1990, 74). Y, aunque la religión sea dar y recibir amor, según rezan sus escritos, no pocos conflictos ha producido y sigue produciendo.

En lo cinematográfico, también la religión ha sido y sigue siendo fuente de conflictos amorosos. El amor entre personas de diferentes creencias

religiosas puede tener un conflicto interno, si el enamorado lucha contra sí mismo por aceptar ese amor, o un conflicto externo, si es un grupo religioso el que se opone a ello.

El Holocausto y el nazismo (y el neonazismo) han sido tratados profusamente en el cine, pero en pocas ocasiones las relaciones románticas entre judíos y nazis. Un ejemplo es *El portero de noche*, dirigida por Liliana Cavani en 1974, en la que hay una relación sexual entre un nazi y una judía, los protagonistas, que exploraré en el epígrafe sobre el masoquismo. Otra relación que ejemplifica este conflicto la encontramos en la de *La decisión de Sophie*, dirigida en 1982 por Alan J. Pakula, aunque en esta ocasión se trata de un triángulo entre un matrimonio de católica y judío y la relación de su nuevo vecino, con el fondo de un terrible secreto y el maltrato que torturan a la mujer, interpretada por Meryl Streep.

El conflicto entre musulmán y católico también ha sido profusamente representado en el cine. Uno de sus últimos ejemplos es *Sólo un beso (Un beso cariñoso)*, film dirigido por Ken Loach en 2004, sobre la relación entre un paquistaní musulmán y una escocesa católica, que encuentra la oposición de su familia.

Otro conflicto recurrente es el de la represión religiosa, desde el cine clásico al postmoderno. En *Rompiendo las olas*, la película precursora del movimiento Dogma, dirigida por el cineasta danés Lars von Trier en 1996, su protagonista, Bess, sufre el conflicto religioso en tres dimensiones: por un lado, la presión de la comunidad calvinista en la que vive y que le hace casarse virgen desesperadamente; por otro lado, su propia fe que la censura en la voz de un Dios rígido e inflexible; y, por otro lado, la consecución del pecado de la

promiscuidad, que acabará pagando, aunque lo haya cometido a instancias de y en connivencia con un marido tetrapléjico.

Y, por último, citaré un tipo particular de conflicto religioso, el conflicto interno del sacerdote enamorado de una mujer y que debe luchar contra ese deseo en aras de conservar el “voto de castidad”. Este conflicto, que fue profusamente tratado durante épocas en el cine americano –no, en cambio, en el español, hasta el fin del franquismo- ha caído en desuso, como lo ha hecho el impedimento en la sociedad de hoy, debido a la facilidad existente para abandonar los hábitos. Sin embargo, encontramos en este conflicto dos vertientes, aún no liberadas de los tabús sociales: la pedofilia y el amor en un sacerdote gay. Del primero de los tabús hablaré en el epígrafe sobre la pedofilia. Del segundo, hay muestras recientes. Antonia Bird dirige en 1994 *Sacerdote*, sobre la aceptación de su homosexualidad por parte de un sacerdote. Otra mujer, la realizadora polaca Malgoska Szumowska, aborda el tema en 2013 con *En el nombre del...*, que también recoge las dudas de un sacerdote enamorado de otro hombre.

Una variante de la religión es la hechicería o el ocultismo. En este caso, el conflicto entre religión y satanismo se traslada al ámbito amoroso. De estos hay abundantes ejemplos cinematográficos. En *El corazón del ángel* (1987), dirigida por Alan Parker, Harry Angel (Mickey Rourke), tiene una relación de atracción y sexo con Ephiphany (Lisa Bonet) la hija de una sacerdotista practicante de vudú en Nueva Orleans. Pero no llega la revelación de quién es realmente hasta que Angel se enfrenta a su antagonista Lou Cypher –Lucifer, en su pronunciación sajona- (Robert de Niro) en una versión del eterno combate entre bien y del mal y se encuentra el cadáver de Ephiphany, a quien el propio Angel mató en un acto de alienación y de posesión diabólica.

Otro conflicto derivado de la religión se da entre religión y ciencia. En *Ágora* (2009), Alejandro Amenábar cuenta la lucha de la erudita del mundo antiguo Hipatia de Alejandría, de quien está enamorado Orestes, un prefecto romano, y Davo, un esclavo cristiano. Hipatia lucha contra el fanatismo cristiano, encarnado en un obispo que ordena su ejecución, de la que Davo no puede salvarle. Una variante del retrato del fanatismo religioso es la que ofrece *Camino*, film dirigido un año antes (2008) por Javier Fesser, en el que se cuenta el amor platónico de una niña, enferma terminal, por otro niño, antes de morir y que tiene, como antagonista, la muerte segura de la protagonista, además del ambiente fanático en el que vive, ya que su familia pertenece al Opus Dei: “¿Tú crees que puedes enamorarte de una persona con la que sólo has hablado una vez?”, pregunta la niña Camino.

El conflicto derivado de las creencias religiosas tiene muchas y variadas vertientes. Quizá la terrible vigencia actual del fundamentalismo religioso – islámico, pero también de otras religiones- haga que este se traduzca al cine con mayor profusión.

3.5. Las parafilias o el amor patológico.

La palabra parafilia, de etimología griega, se traduce como “junto a-amar”. Es, entonces, una versión lateral del amor, pero no amor como tal. ¿Qué lo diferencia entonces del amor? Su carácter patológico.

El amor se convierte en patológico cuando deriva en enfermedad, ya sea física o psíquica. Las parafilias sexuales están catalogadas como trastorno mental por la Asociación Norteamericana de Psiquiatría.

Procederé a definir la parafilia como un patrón de conducta sexual donde la fuente principal de excitación es alcanzada a través de una actividad fuera de la cópula. El término parafilia surgió como un eufemismo, libre de implicaciones morales, adoptado por la psicología moderna para referirse a una serie de prácticas sexuales que antes eran llamadas aberraciones, anomalías o desviaciones.

El concepto de parafilia es relativamente moderno, ya que antes de la liberación sexual de los 60 y de los estudios sobre sexología, cualquier acto sexual fuera de la penetración se consideraba perverso y abominable. Hoy en día, en cambio, las parafilias, en sus modalidades más “light” o ligeras, están aceptadas.

Las posibilidades de conflicto aumentan cuando las parafilias no sean aceptadas, por el peligro implícito o ilícito que conllevan y por las consecuencias de su práctica. También lo hacen cuando la parafilia significa un trastorno para el individuo que lo practica, cuando interviene en su rutina o vida cotidiana comportando una alternación significativa, generalmente degradante, de su vida sentimental, social, laboral o familiar. Como el audiovisual retrata frecuentemente las parafilias estereotipando la conducta y

extremando sus consecuencias, para sostener el necesario conflicto dramático, este segundo proceso se da frecuentemente en su representación.

En la tipología que listo a continuación ilustraré algunas de las distintas parafilias con ejemplos audiovisuales, ya que su representación es tan antigua como el cine, aunque con un tratamiento más o menos sutil, como veremos. Me centro en las llamadas “parafilias mayores” (según la denominación de la Asociación Norteamericana de Psiquiatría en su Catálogo de Estadísticas y Diagnósticos Psiquiátricos, el DSM-IV-R) y en algunas de las “parafilias menores”, seleccionando aquellas que probablemente han tenido y tienen mayor representación en el cine y la televisión, aunque no haya una estadística al respecto.

3.5.1. El sadismo sexual y el “sado”.

El sadismo tiene dos variantes: sadismo sexual, en el que no es consentido y el placer lo obtiene el sádico, y el “sado”, que está representado y es un ejercicio de placer mutuo. En el sadismo sexual, el placer erótico viene derivado de la inflicción de malos tratos físicos y/o psicológicos al otro, que puede convenir (caso del masoquista) o no (en ese caso, se trata de una violación consumada). En el “sado”, se teatraliza el sadismo, dándole un matiz lúdico y no violento.

Ambas variantes tienen abundantes representaciones cinematográficas, como lo tuvieron en la literatura: el ejemplo más conocido, sin duda, es la obra del Marqués de Sade, quien da sus apellidos a esta parafilia.

El sadismo y el “sado” han estado presentes en el cine desde sus orígenes, pero de manera velada, hasta los años 60, cuando la confluencia entre liberación sexual y cine de autor lo permitieron.

Uno de los exponentes de esa exposición fue el cineasta Luis Buñuel. Según contó Jean-Claude Carrière, coguionista de Luis Buñuel en su película *Belle de jour* (1967), el psicoanalista Jacques Lacan proyectaba la película en sus seminarios sobre sadismo¹³. Ese ejemplo de sadismo/masochismo se vuelca en la protagonista, Severine, que, aburrida de su vida conyugal, acude a un burdel por las tardes para prostituirse y practicar el sadomasochismo.

¹³ <http://www.ecran noir.fr/entrevues/entrevue.php?e=191&p=2>



Catherine Deneuve revive un trauma infantil practicando “bondage”.

En 1975 Pier Paolo Pasolini filma *Saló o los 120 días de Sodoma* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*), basado precisamente en el libro del Marqués de Sade “Los 120 días de Sodoma”. Se trata de una obra perturbadora por la crudeza del reflejo gráfico de la tortura. En ella, son asesinados un colaborador nazi y su sirvienta negra, que tenían una relación.

Precisamente, el trasfondo del nazismo que encontramos en *Saló o los 120 días de Sodoma* ha sido frecuentemente asociado, en el cine, al sadismo. Se trata del llamado subgénero de películas “naziexploitation” o “sadiconazistas” (el término es italiano). Muestra célebre de ella es *Salón Kitty*, filmada por Tinto Brass sólo un año después que la anterior, y que también contiene una relación perversa entre el jefe nazi y una de las chicas del burdel en el que transcurre gran parte de la acción.

Otro clásico ejemplo cinematográfico de sadismo sexual lo encontramos en *El último tango en París*, película dirigida en 1972 por

Bernardo Bertolucci. Es célebre la “escena de la mantequilla”, que representa una violación del añoso protagonista a la chica objeto de su deseo. Maria Schneider, la actriz que la interpretó, declaró años después que la violación de Marlon Brando no estaba actuada, era improvisada y real.

El cine sádico encuentra, pues, diversas fuentes, y distintos géneros, generalmente el dramático, pero también el de terror. En el filme de terror suave *Misery* (1990, dirigido por Rob Reiner), adaptación de la novela de Stephen King, la delirada protagonista interpretada por Kathy Bates es una enfermera fan de un escritor al que salva para posteriormente secuestrar y obligar a reescribir su última novela, ya que le disgusta la muerte del protagonista. En *Misery* la relación no es sexual, pero la enfermera es fanática y tiene una admiración “loca” (empleo el término literalmente) por el novelista.

En los 90, también encontramos ejemplos de sadismo en una película de culto y en una serie de culto que comparten creador: David Lynch. En *Terciopelo azul* (1986) la relación entre Dorothy Valens (Isabella Rossellini) y Frank Booth (Dennis Hopper) es decididamente sadomasoquista: “Sí, señor”, musita ella ante su llegada a su casa, mientras esconde en el armario a Jeffrey Beaumont (Kyle McLachlan), “obligado” al ejercicio voyerista. “Baby wants to fuck, baby wants to fuck blue velvet”, repite Frank durante el acto sexual. El terciopelo azul es el material del que está fabricado el pijama de ella y también la obsesión fetichista de él. En Frank el maltrato se produce pero paradójicamente, ella siente placer en la fornicación, placer y dolor a la vez, placer y deseos de morir: “You stay alive, baby. Do it for Van Gogh”, le espeta Frank, aludiendo a su marido mutilado, cuya oreja ha visto Beaumont en un campo en una escena con reminiscencias de *Un Perro Andaluz* de Buñuel, la obra maestra del surrealismo fílmico de 1929.



Dorothy Vallens (Isabella Rossellini) subyugada por el sádico Frank Booth (Dennis Hopper) en Terciopelo Azul, de David Lynch.

También el sadismo aparece en la serie creada por David Lynch y Marc Frost *Twin Peaks* (1990-1991), serie que termina precisamente con el secuestro de Annie, el “interés romántico” del protagonista, el agente Cooper (de nuevo, su actor-fetiché de *Terciopelo azul*, Kyle McLachlan), por parte del sádico Windom Earl. *Twin Peaks* significó, además, el comienzo de una nueva era en la televisión americana dando sello propio al creador: nació con ella “la serie de autor”.

Otro autor que ha tratado el sadismo de forma recurrente es Lars Von Trier. El irreverente cineasta danés, inspirador del movimiento Dogma, lo trata en los dos volúmenes de *Nymphomaniac* (1 y 2, rodadas en 2013), sus películas más “hardcore”. En ellas, la protagonista es una ninfómana (Charlotte Gainsbourg), que padece la llamada “hipersexualidad” (antiguamente calificada como “furor uterino” en el caso de las mujeres), y que relata su extenso currículum sexual a un desconocido. En su verborreica confesión, la ninfómana incluye un episodio de sadismo crudo cuando K (Jamie Bell) le propina 39 latigazos con los que consigue tortura y orgasmo. Es la experiencia

[illegible]

213

Además de en el cine de autor, el sadismo sexual ha encontrado numerosos ejemplos en el género de terror de la última década, como *I spit on your grave* (dirigida por Stephen R. Monroe en 2010), película del subgénero “rape and revenge” (violación y venganza), remake de otra de 1978 que arranca con la violación sádica de la protagonista por parte de tres hombres y cuenta la brutal venganza de la mujer.

El sadismo sexual se hace más violento en este género y el “sado”, en cambio, arrasa en las taquillas –como ya lo hizo en las librerías- con *Cincuenta sombras de Grey* (dirigida por Sam Taylor-Wood en 2015), que “glamouriza” la violencia sexual consentida. Christian Grey, su protagonista, seduce y abre las puertas de una relación sadomasoquista a Anastasia, quien sucumbe a los juegos eróticos de él.

En esta película, como es habitual, es el hombre el sádico y la mujer la masoquista, aunque también hay en el cine ejemplos de “dominatrix” (mujer que ejerce el rol activo en el juego sádico o en el masoquismo sexual). Es esta “dominatrix” una variante agresiva del estereotipo de “mujer fatal”, como interpreta la actriz Linda Fiorentino en las escenas sexuales con “sado” implícito en *La última seducción*, película dirigida por John Dahl de 1995.

En 2000 se estrena *Quills*, dirigida por Phillip Kaufman, una película que relata los últimos días de vida del Marqués de Sade (Geoffrey Rush) en su encierro en el Manicomio de Charenton, donde, a partir de la publicación de la novela “Justine”, que escandalizó a la sociedad francesa, se vio privado de la posibilidad de seguir publicando, por mandato expreso de Napoleon Bonaparte, que envía al sádico doctor Royer-Collard (Michael Caine) con la misión de acallarle. Para conseguir seguir escribiendo, el Marqués utiliza a una fascinada lavandera, Madeleine (Kate Winslet), de quien se enamora el director del

manicomio, el Abbé de Coulmier (Joaquin Phoenix), y ardides tales como escribir con vino o incluso con su propia sangre. Es el Marqués la víctima de la crueldad de Collard, llegando incluso a ordenar que le corten la lengua. El Marqués de Sade es, en esta película, un personaje víctima de la censura y de la incomprensión, aunque portavoz de la perversidad libertina.

El cine actual pivota entre la representación gráfica del sadismo y su estilización en forma de “sado” glamourizado (referido al juego teatralizado dentro de una relación de consentimiento mutuo). Hay gradaciones intermedias, pero poco frecuentes, ya que el conflicto amoroso del sadismo sexual pasa por un grado, el patológico, que entronca con el maltrato y la violencia sexual (si no es consentido por la víctima).

3.5.2. El masoquismo sexual

El masoquismo es la contraparte del sadismo, aunque Lacan afirmaba que el segundo es consecuencia del primero. Las personas consideradas masoquistas disfrutaban del sufrimiento y el abuso tanto físico como moral. Los masoquistas encuentran placer y excitación al ser amenazados, despreciados, golpeados, ridiculizados, insultados o humillados por su pareja sexual.

El término fue acuñado por el psiquiatra alemán Krafft-Ebing, quien en su libro “Psicopatía del sexo”, bautiza esta parafilia con el apellido del escritor austriaco Leopold Von-Sacher Masoch, autor de “Venus con abrigo de pieles”, novela de temática masoquista, de la que hablaré a continuación.

Como ocurre con el sadismo, la representación cinematográfica del masoquismo se produce a partir de los años 60. Cuando el protagonista es masoquista, la situaremos con esa etiqueta, aunque frecuentemente el antagonista es sádico, y viceversa.

En *El Portero de noche*, película de 1974 dirigida por Liliana Cavani, su protagonista, Lucía, una joven judía, se ve atrapada en el deseo y la sumisión masoquista al reencontrarse, trece años después, con su torturador, el oficial nazi Max Theo Aldorfer, ahora convertido en portero. Sin embargo, Lucía toma un papel activo al dejarlo todo y encerrarse en casa de Max, llevándole a él a aislarse también, para vivir juntos su delirada pasión.



En el cine español no abundan los ejemplos de masoquismo sexual, pero sí de masoquismo asociado a lo religioso, a la autoinflicción de dolor con el fin de trascender en la búsqueda de Dios. Es el caso de la monja masoquista aficionada a autolesionarse “Sor Estiércol”, miembro de la singular comunidad de las “Redentoras Humilladas”, en la comedia *Entre Tinieblas*, dirigida en 1983 por Pedro Almodóvar.

El masoquismo puede tener versiones cinematográficas sutiles, unas más incómodas que otras. Una contribución a esa estilización incómoda del masoquismo la encontramos en la reciente obra de Roman Polanski (2013) *La venus de las pieles*, célebre adaptación de la novela homónima del austriaco Leopold von Sacher-Masoch, el “padre” del término, ya mencionada.



La Venus del Espejo, de Tiziano, inspiró en la novela al protagonista, Severin, a pedir a su amada Wanda, que le humille y le convierta en su esclavo, eso sí, vestida con pieles, un detalle que acrecenta su imagen de crueldad.

La película es una suerte de “muñeca rusa” que muestra el juego ficción-realidad ya que los protagonistas son el director teatral y la actriz que representará el papel principal en la adaptación de la novela de Sacher-Masoch, pero el cometido de ambos irá mucho más allá cuando los ensayos del papel pasan a tratarse de algo real. Es entonces cuando la soberbia del autor -presuntuosamente intelectual- queda por los suelos, al caer subyugado por el magnetismo de la la actriz –salvajemente carnal-, que, al principio, le parecía chabacana, pero que, ante el conocimiento más verdaderamente profundo que es la piel (más que el intelectual, parece decir Polanski), se salda en ganadora del combate sexual. La visión de Polanski es, en última instancia, feminista, en el sentido de que el hombre cae rendido ante la mujer.

Como ocurre con el sadismo, el masoquismo “light” o ligero, teatralizado, es tratado con cierto “glamour” en el cine reciente. Citaré, de nuevo, el caso *Cincuenta sombras de Grey*.

3.5.3. El voyerismo.

El voyerismo o “voyeurismo” alude a la acción de observar a una persona desnuda o realizando prácticas sexuales, consiguiendo así la excitación sexual.

El voyerismo puede tener variantes como la “scopofilia”, que se produce cuando el sujeto se excita al mirar a su objeto de deseo a través de las lentes de una cámara.

En ocasiones, el voyerismo va acompañado del exhibicionismo, entendido como acto de demostración del órgano sexual por sorpresa. Según el psicoanálisis, el exhibicionismo se deriva del miedo a la castración y se produce por deseo de reafirmación genital. Puede producirse la masturbación del “voyeur” (o mirón) o no, el voyerismo no es condicionante de una práctica sexual posterior.

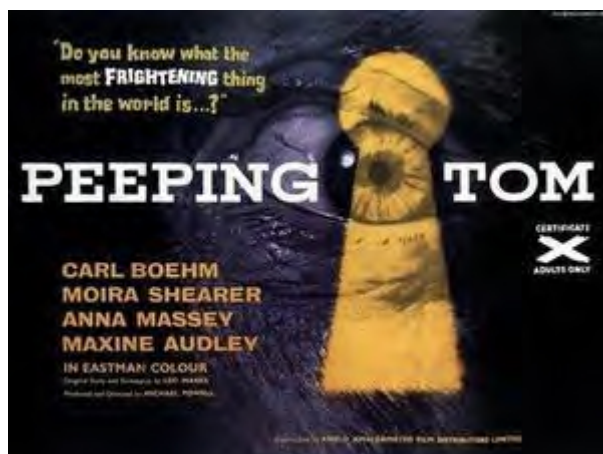
El “candaulismo” es un voyerismo derivado de la excitación de mirar a la pareja practicando el acto sexual con otra persona.

Como en el caso de otras parafilias, el voyerismo se ha mostrado de forma sutil y sugerida en el cine clásico, y ya de manera más o menos explícita a partir de los años 60 y 70.

En 1954 Alfred Hitchcock, precursor en este género, nos muestra en *La ventana indiscreta* al voyer (y probablemente “candalista”) caracterizado como fotógrafo lesionado que dedica sus días y sus noches a mironear el vecindario en el verano neoyorquino, mientras su novia pluscuamperfecta (la rubísima pre-princesa Grace Kelly) parece excitarle mucho menos que la idea de que un vecino sospechoso es un asesino.

El fotógrafo del pánico (Peeping Tom) es una película icónica de esta parafilia. Dirigida en 1960 por Michael Powell, nos presenta a otro fotógrafo,

este mucho más cruel, que encuentra placer fotografiando a mujeres al ser asesinadas. El retrato de su agonía marca el terror psicológico de este film y de otros que se enmarcan dentro de esta parafilia.



¿Sabías que la cosa más terrorífica del mundo es... Peeping Tom?, pregunta el cartel de El fotógrafo del pánico.

Seis años después de *El fotógrafo del pánico*, Michelangelo Antonioni dirige otra obra de culto que tiene el voyerismo –y a un fotógrafo de protagonista- también como tema principal: *Blow-up* (*Deseo de una mañana de verano*). Su título alude a un término fotográfico, “blow-up”, que significa una ampliación de una fotografía. Esa ampliación es la que lleva al protagonista, el fotógrafo de moda Thomas (David Hemmings), a descubrir que en una imagen tomada casualmente en un parque de una pareja se puede identificar un cadáver. La intriga continúa en esta historia, adaptación libre del relato de Julio Cortázar “Las babas del diablo”, en la que el fotógrafo se convierte, por curiosidad o por morbo, o por ambas cosas a la vez, en investigador.

El propio Antonioni desgrana el significado oculto de *Blow-up*: «Cuando se utilizan ampliadoras [...] pueden verse cosas que probablemente el

ojo desnudo no sería capaz de captar [...]. El fotógrafo de *Blow-up*, que no es un filósofo, quiere ver las cosas más de cerca. Pero lo que sucede es que, al ampliarlas demasiado, el objeto se desintegra y desaparece. Por lo tanto, hay un momento en que asimos la realidad, pero ese momento pasa. Este es en parte el significado de *Blow-up*.¹⁴»

La realidad es un espejismo, como demuestra la escena final del film, en la que Thomas encuentra en el parque a unos jugadores de tenis-mimos con la cara blanca. Quizá lo anterior fue también imaginado... sólo quizá.



La estética “pop” de los “sixties” impregna Blow-up, de Antonioni, al igual que el voyeurismo. En la imagen, espectadores “clownescos” y quizá imaginarios.

En su carta de admiración a Antonioni, fechada el 28 de Enero de 1980 en Bolonia, Roland Barthes le dice que: “(...) su héroe privilegiado es el que mira –fotógrafo o reportero–. Esto es peligroso, pues mirar más de la cuenta –insisto

¹⁴ <http://www.larevelacion.com/Cine/blowup.html>

en este suplemento de intensidad– molesta a todos los órdenes establecidos, sean cuales sean, en la medida en que, normalmente, el tiempo mismo de la mirada es controlado por la sociedad: de ahí la naturaleza escandalosa, cuando la obra se escapa de ese control, de algunas fotografías y de algunos filmes, no los más indecentes o los más combativos, sino simplemente los más «pausados».¹⁵

La mirada de Antonioni molesta al orden establecido, dice Barthes, y la de su protagonista, Thomas, es perturbadora, porque va más allá de lo esperable. El voyerismo como metáfora de lo que excita, de lo que espeluzna, de lo que sorprende.

Otros directores, especialistas en temas parafilicos, retratan el voyerismo. En 1984 lo hace Brian de Palma en su hitchcockiana *Doble de cuerpo*, en el que el protagonista, Jake Scully (Craig Wasson), un actor de cine de terror cornudo, se obsesiona mironeando a su vecina, Holly Body (Melanie Griffith), que será asesinada. En el capítulo sobre sadismo ya comenté que en *Terciopelo azul* (1986, David Lynch) el protagonista (Kyle McLachlan), ejerce el voyerismo, escondiéndose en un armario y viendo la escena sexual entre Dorothy Vallens (Isabella Rosellini) y Frank Booth (Dennis Hopper).

En el cine más reciente tenemos variados ejemplos como el de la película de Alejandro Amenábar *Tesis* (1986), dedicada al fenómeno de las “snuff movies” (películas o grabaciones de crímenes reales distribuidas como entretenimiento) en el que la protagonista, Ángela (Ana Torrent), se convierte en víctima del objeto de su tesis, el voyerismo sádico. El mismo tema es explorado en *8 mm*, el film de suspense que dirige Joel Schumacher en 1999,

15

http://bibliotecavirtual2.unl.edu.ar:8180/colecciones/bitstream/1/7442/1/POETA_26_2007_pag_87_88.pdf

aunque en esta ocasión es un detective privado el encargado de investigar la procedencia de unas grabaciones de “snuff movies”.

Los cineastas europeos, más que los norteamericanos, parecen interesados en tratar en sus películas esta parafilia. Patrice Leconte dirige *Monseur Hire* (1989), en la que el protagonista, Monseur Hire (Michel Blanc), mironea a su vecina Alice (Sandrine Bonnaire), un clásico voyerista.

Ya en 2000, *Caché* (2005), Michael Haneke relata cómo una pareja comienza a recibir grabaciones de su vida privada cada vez más perturbadoras, aunque el verdadero interés del filme no es saber quién las envía –de hecho, no se da respuesta al enigma, el final es abierto- sino la falta de escrúpulos o de culpa del protagonista, cruelmente civilizado, encarnado por Daniel Auteuil.

Una interesante aportación al retrato cinematográfico del voyerismo es *En la casa*, película de François Ozon de 2012, adaptación de la obra de Juan Mayorga “El chico de la última fila”, en la que ficción y realidad se entremezclan en la historia de la relación entre un chico, talentoso aprendiz de novelista, que fabula con la vida de un amigo mientras su profesor y la mujer de este viven ese mundo ficticio como real, haciendo un ejercicio de “voyeurismo-ficción” que incluye la imaginaria visión de una relación sexual.

Todas estas películas tienen en común, además del componente voyerista, el género: son bien thrillers o bien dramas psicológicos. Además, en muchas de ellas el obstáculo en el conflicto amoroso entre el protagonista y su objeto de deseo es un asesinato. Parece que, entonces, la práctica del voyerismo tiene que ver con lo criminal. El “voyeur” es, o un asesino (*Peeping Tom*), o sospechoso de un asesinato (*Monseur Hire*).

Pero el conflicto real es intrínseco a la parafilia: el “voyeur” no necesita consumir su relación con el objeto de su deseo. El conflicto amoroso,

básicamente, se formula como el del amor llamado “platónico”: es amor, es deseo mental. En este sentido, el signo de los tiempos es que miremos. Vivimos en una sociedad de mirones, lo que fomenta el voyerismo, una parafilia que no ha caído en desuso, sino todo lo contrario. El cine de hoy es voyerista, se recrea en la hipervisibilidad, apenas se oculta nada al ojo del espectador, al que se transforma, lo quiera o no, en mirón.

3.5.4. El fetichismo.

El fetichismo define el acto recurrente de utilizar objetos inanimados o fetiches para alcanzar la excitación erótica. El término acuñado por el psicólogo francés Alfred Binet era utilizado en los pueblos primitivos para denominar objetos con poderes mágicos y carga simbólica.

El fetichismo puede referirse a la obsesión por cierta parte del cuerpo humano (pies, manos...), en el caso del llamado “parcialismo” o al uso de objetos propiamente dichos, como medias, zapatos de tacón, etc. Otra variante es el fetichismo travestista, que califica la gratificación sexual a través del contacto y del uso de prendas de vestir del sexo opuesto.

El fetichismo provoca, como en el caso de otras parafilias, el conflicto amoroso en su representación cinematográfica, al no dejar consumir la relación o trasladar la excitación sexual al objeto o a parte del cuerpo.

Como también ocurre en el caso de otras parafilias, el cine ha retratado el fetichismo de forma sutil hasta tiempos recientes. En *Gilda*, la película dirigida en 1946 por King Vidor, el guante que se quita la protagonista, interpretada por el mito erótico Rita Hayworth, y que significó un verdadero escándalo en la época, ya que significaba un velado “strip-tease”, es el fetiche erótico por excelencia del cine clásico. Otro mito erótico, Marilyn Monroe, utilizaba también los guantes en sus números musicales (como en la famosísima *Los caballeros las prefieren rubias*).

Es conocida la obsesión de Alfred Hitchcock por sus protagonistas rubias, probablemente “parcialista”. En *Marnie la ladrona* (1964), el director utilizará a una de sus rubias icónicas, Tippi Hedren, para encarnar a la

cleptómana frígida Marnie. Su jefe, Mark (Sean Connery), se siente fascinado por ella y por su actividad delictiva, lo que implica cierto componente fetichista.

Luis Buñuel da rienda suelta en *Viridiana* (1961) a su fantasía fetichista-ortopédica y “parcialista” recreándose en los pies y en las piernas con intención sensual, y más tarde en *Tristana* (1970), donde la cojera de la protagonista, interpretada por Catherine Deneuve, no le impide seguir siendo deseada por Don Lope (Fernando Rey), fantasía parafilica denominada “acrotomofilia” (sentir deseo sexual por alguien con un miembro amputado).

Unos años después, en *Ese oscuro objeto de deseo*, la última película que dirigió Luis Buñuel y que fue estrenada en 1977, Conchita, la protagonista, lleva puesto un corsé-cinturón de castidad que impide la consumación del amor pese al deseo de Mathieu:

Conchita- ¿Por qué insistes tanto en que hagamos el amor?

Mathieu- Para estar más cerca de ti, porque te quiero.

Conchita- Yo también te quiero, pero no me apetece hacer el amor contigo.

Estamos juntos. Tú me tomas en tus brazos. Yo te acaricio, tú tienes mis piernas, mi boca, mis pechos. ¿Por qué también hacer el amor?

Mathieu - Porque es normal, es natural. Todos los enamorados lo hacen.

Conchita - Entonces piensas que no soy normal.

Mathieu- Vámonos.



Cartel alemán de Ese oscuro objeto de deseo, en el que el pájaro-mujer simboliza la imposibilidad de la consumación sexual.

Otro cineasta patrio notoriamente fetichista fue Luis García Berlanga, quien en *Tamaño natural* (1973) nos presenta a un protagonista, Michel (Michel Piccoli) que focaliza su deseo sexual en un maniquí, inanimada y dócil representación de la figura femenina.

En el cine más reciente, el fetichismo se plantea con diversas variantes. Por ejemplo, en la complejísima *Crash*, película de 1996 dirigida por David Cronenberg, se presentan varias parafilias, las más originales relacionadas con la patológica obsesión que tienen los personajes por recrear accidentes automovilísticos, gustando de actuarlos y observarlos. Esta parafilia se denomina “simorofilia” y, en *Crash*, los personajes alcanzan el clímax en el momento del choque: esa excitación extrema provoca la equivalencia entre muerte y orgasmo (la “petite mort”, como se conoce en francés). Entre las

parafilias de *Crash* está otro fetichismo, el “froteurismo” (excitación sexual provocada por el frotamiento de una persona con otra o un objeto), que se da cuando Gabrielle (Roxanne Arquette) se restriega con un descapotable.

Los objetos son fuente de fetichismo, incluido el dinero. *Margin call* (2011, dirigida por J. C. Chandor) es un retrato del corrupto mercado financiero a través de los “traders” que inflan y hacen estallar la burbuja bursátil, sin escrúpulos ni miramientos. La película está inspirada en el escándalo Goldman-Sachs (la empresa que retrata Chandor es su espejo), al desvelarse que la empresa vendió bonos que teóricamente estaban respaldados por créditos (CDO) pero que en realidad lo estaban por hipotecas de alto riesgo o tóxicas.

En el mundo financiero los tiburones nadan en un acuario de aguas turbias, como muestran *Margin Call* y la desasosegante *Cosmopolis* (2012). El director de esta última, el cronista del deseo y de las parafilias David Cronenberg, pinta un fresco del mundo del dinero y los fetiches que lo rodean, como la limusina –imagen de búnker rodante- del protagonista, Eric Packer (Robert Pattinson), un joven millonario narcisista y alienado del mundo real, hambriento de emociones fuertes, sexo y especulación. Cronenberg no ahorra la crítica a lo absurdo de los excesos del capitalismo:

-“You know what capitalism produces. According to Marx and Engels.”

-“Its own grave-diggers”.

- “But these are not the grave-diggers. This is the free market itself. These people are a fantasy generated by the market. They don't exist outside the market. There is nowhere they can go to be on the outside. There is no outside.”

Como el dinero, la ropa también puede ser fetiche aunque el componente no sea sexual. En *Bling ring* (2013), Sofia Coppola retrata a un grupo de chicas que perpetran robos en las mansiones de las celebridades, en

Los Ángeles, obsesionadas con el lujo y la ropa cara. El fetichismo de las protagonistas no es erótico, en cambio, sino que se agota en sí mismo. Este sería la demostración más “light” o ligera y glamourosa, y muy actual –el deseo de productos de lujo- de esta parafilia.



La historia real de un grupo de pijos “fashion victims” que robaba las mansiones de las celebridades de Los Ángeles en The bling ring, de Sofía Coppola.

Como en el caso del voyerismo, el fetichismo impide la consumación del deseo, y, por tanto, ahí reside el conflicto, en la imposibilidad de realizar el acto sexual, ya que el deseo queda sublimado y traspasado al objeto.

Nuestra sociedad de hoy es altamente fetichista, volcada en la venta de objetos. La sociedad de consumo provoca una sobrestimulación narcisista con el único fin de hacer que el engranaje del materialismo continúe. Así, la implicación sexual de los objetos no es una práctica a extinguir, sino en alza, glorificada por los medios de comunicación, la publicidad e internet.

3.5.5. El vampirismo.

El estereotipo de *femme fatale* o “vamp” es el más cercano a la figura mitológico-fantástica del vampiro. Es la mujer que succiona al hombre atemorizado. Sin embargo, el vampiro masculino ha sido el personaje por excelencia en el género fantástico que trata el vampirismo.

El vampirismo suele implicar el gran peligro para el humano de convertirse en uno de ellos. Por un lado, el vampiro es un monstruo: “El vampiro es la encarnación de la máxima alteridad: un hombre que ha degenerado en monstruo” (Imbert 2010, 473). Por otro, el vampiro es un fagocitador: “Adelantaré una hipótesis que entronca con lo imaginario de la *maladie d’amour*: la antropofagia, el vampirismo son como el síntoma perverso del mal de amor, figura extrema (e invertida) de la “sed de amor”. Cuando el sujeto llega al límite del amor (por exceso o por defecto), la *devoración* es una manera de apoderarse del otro, de poseerlo hasta hacerlo desaparecer o chuparle el flujo vital y, en un acto primitivo, de adueñarse de su fuerza, de *incorporarlo* a uno mismo” (Imbert 2010, 474).

Así, el conflicto amoroso en la relación humano-vampiro está en ese “resistirse a convertirse en uno de ellos”, en verse inoculado por su condición.

El mito del “Drácula”, el protagonista de la celeberrima obra de Bram Stoker, ha sido profusamente llevado a la gran pantalla. El expresionismo cinematográfico alemán adaptó el tema con obras tan conocidas como *Nosferatu el vampiro* (dirigida en 1922 por FW Murnau) y *M, el vampiro de Dusseldorf*, (dirigida en 1931 por Fritz Lang).

Pero el mito vampírico ha sido tratado en el cine tradicionalmente en la llamada “serie-B”, que englobaba a películas de bajo presupuesto, como las

filmadas en el seno de la famosa productora británica Hammer Films en los años 50 y 60.

Con la revisión de Drácula que hizo Francis Ford Coppola en 1992 titulada *Bram Stoker's Dracula*, el género se revitaliza en la década de los 90. A esta película le seguirían otras exitosas, como *Entrevista con el vampiro* (dirigida por Neil Jordan en 1994) y *Abierto hasta el amanecer* (dirigida por Robert Rodríguez en 1996). En la primera, la relación amorosa se da entre vampiros: la joven Claudia (Kirsten Dunst) y Louis (Brad Pitt), un vampiro arrepentido de matar seres humanos y que trata de sobrevivir comiendo carne de animales, se conocen en Nueva Orleans y viajan hasta Europa, donde un grupo organizado en el llamado Theatre des Vampires acaba asesinado a Claudia. El conflicto amoroso es externo, son otros vampiros los antagonistas.

En la segunda película, *Abierto hasta el amanecer*, la bailarina vampira Satánico Pandemonium (Salma Hayek) atrae sexualmente a Richard Gecko (Quentin Tarantino), que debe luchar contra los vampiros hasta el amanecer, como reza el título del film, para no acabar convertido en uno de ellos. En este caso, el conflicto es también externo, ya que Gecko no puede relajarse, ante el peligro de terminar siendo también él un vampiro.

Una obra mucho menos conocida es *The Addiction*, dirigida por Abel Ferrara en 1995, en la que, como alude el título, el vampirismo es una metáfora de la adicción a las drogas, con alusiones más o menos claras como la escena en la que la protagonista, Kathleen (Lili Taylor), una estudiante universitaria contagiada por la vampiresa Casanova (Annabella Sciorra), extrae sangre a un mendigo con una jeringuilla para inyectársela después, como si se tratase de heroína.

También el vampirismo se trata como enfermedad en *Trouble every day*, película francesa dirigida por Claire Denis en 2001, en la que se mezclan sexo y violencia de forma brutal. Este exponente del denominado “Nuevo extremismo francés”, término acuñado por el crítico cinematográfico James Quandt y que incluye a directores como Leo Carax, Christophe Honoré o François Ozon, se refiere a un cine transgresor al que Tim Palmer llama “cine del cuerpo”. Precisamente, en *Trouble every day*, se trata el conflicto interno del protagonista, Shane, espeluznado con la posibilidad de perder el control al verse contagiado vía acto sexual. Es este el detonante de las atrocidades, al no poder contenerse, al ganar la batalla el impulso, el instinto, lo primitivo.

Pero el vampirismo ha vuelto a ocupar las pantallas, no sólo con obras minoritarias, sino con otras mucho más comerciales. La saga *Crepúsculo*, basada en el best-seller de Stephanie Meyer, conoció su primera adaptación en 2008, dirigida por Catherine Hardwicke. Cuenta la historia de amor entre la humana Bella Swan y el vampiro Edward Cullen, dos jóvenes, en el pueblo de Forks, en una comunidad algo peculiar. Bella, por amor, estará dispuesta a ser vampirizada: "Ninguno de los dos cederá esta noche, pero yo no pienso rendirme. Sé lo que quiero", dice al finalizar la primera entrega cinematográfica.

su protagonista, la joven télépata Sookie Stackhouse, se enamora del vampiro Bill Compton, al que abandona tras una infidelidad.

El cine de vampiros ha sido enmarcado dentro del género del fantástico o terror. Sin embargo, también se ha abordado el tema desde el género cómico. Roman Polanski realizó en 1967 una parodia delirante titulada *El baile de los vampiros*, en la que cuenta la experiencia del Doctor Ambrosius y su ayudante Alfred en el “territorio vampírico” de Transilvania, a donde viajan para probar la existencia de los vampiros, enamorándose Alfred de la hija del posadero, que ha sido raptada. El propio Polanski ha hecho una versión teatral musical de la película que se estrenó en París en 2014.

La fiebre del vampirismo, en cualquier género, continúa con éxito en el cine postmoderno, que hace de la alteridad bandera de culto. Los vampiros ya no son seres tan terroríficos, o, al menos, están comenzando a ser aceptados socialmente.

El conflicto amoroso en el vampirismo se manifiesta, habitualmente, en la relación romántica imposible entre un ser humano y un vampiro, puesto que el humano debe preservar su condición ante la amenaza de transfusión de naturaleza del vampiro. Ese obstáculo sí perdura, ya que es intrínseco a la parafilia. En nuestra sociedad, tan dada a magnificar epidemias y contagios de virus mortales, no es extraño que perdure el tema vampírico, que bien podría asociarse a amenazas reales (virus de la gripe A, SIDA, ébola, etc).

Por tanto, los vampiros siguen estando de moda, sus historias son “cool” (“guays”) y comerciales en el cine de palomitas para adolescentes. También la vanguardia postmoderna les rinde culto, estilizando las historias dentro de los códigos establecidos del género.

3.5.6. La zoofilia.

La zoofilia o bestialismo contempla el uso de animales para lograr la gratificación sexual. Es una perversión sexual ilegal en la mayor parte de Occidente. Sin embargo, recientemente fue ilegalizada, de hecho, en Dinamarca, un país, en la que se practicaba al amparo de una legislación ambigua que sólo la castigaba si se demostraba sufrimiento del animal, algo difícil de probar. Pero cuando el Ministerio de Justicia danés realizó una encuesta en 2011 entre veterinarios y halló que un 17 por ciento de ellos sospechaban que alguno de los animales que trataron había tenido relaciones con un ser humano, tras abundantes denuncias de vejaciones en espectáculos sexuales de clubes y burdeles, el organismo de derechos de los animales PETA (Gente por el Tratamiento Ético en Animales) pidió a la primera ministra danesa que enmendase la normativa, que ya prohíbe expresamente la zoofilia, como ocurre en el resto de países del norte de Europa. Sin embargo, en muchos países, entre ellos España, no está expresamente prohibido o penado, aunque sí pueda estar el delito cobijado en el paraguas de las leyes de maltrato animal.

La representación de la zoofilia en el cine estuvo pronto vedada. Pero, antes de la implantación del ya comentado Código Hays, Cecil B. de Mille dirigía en 1932 la epopeya bíblica con tintes eróticos (con escenas de homosexualidad y orgías) *El signo de la cruz*, en la que en una escena localizada en el circo romano, una mujer era atada a un poste con un gorila frente a ella. A continuación, se mostraban los gestos escandalizados del público. El gorila más famoso del cine, *King Kong*, nacería para la gran pantalla al año siguiente. En la película, dirigida por Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, se cuenta que los indígenas de isla Calavera, donde reside el simio, entregaban a jóvenes

mujeres a Kong y secuestran a la joven actriz, Anne Darrow (Faye Wray), llegada a la isla para ofrecérsela como tributo. Kong queda fascinado por Anne. Esta sugerida relación amorosa es tratada con mayor sensualidad en el remake de 1976 de John Guillermin en la escena en la que Anne (Jessica Lange) se baña sentada sobre la palma de Kong mientras cae agua de una catarata.

La representación con matices zoófilos del gorila no es sino una versión de “La bella y la bestia”, el cuento de hadas tradicional francés, que lleva implícito un mensaje sobre el temor sexual al adulto, la bestia, el “animal-novio”: “Como es característico en los cuentos de hadas, lo que ha de suceder se expresa mediante imágenes harto convincentes e impresionantes: una bestia se convierte de improviso en una persona de gran alcurnia. Estas historias, por muy distintas que sean, tienen todas un elemento común: la pareja sexual se presenta, en un primer momento, bajo la forma de un animal. De ahí que, en los trabajos sobre los cuentos de hadas, este ciclo reciba el nombre de «animal-novio» o «animal-esposo».” (Bettelheim 1990, 332).

Una de las obras más conocidas de representación cinematográfica es *Equus*, dirigida por Sydney Lumet en 1977. La película es la adaptación de la obra teatral homónima de Peter Shaffer y relata la investigación detectivesca de un psiquiatra (Richard Burton) hacia un mozo de cuadras adolescente (Peter Firth), que encuentra en su fascinación sexual por los caballos la liberación ante la estigmatización del deseo sexual que ha sufrido por parte de su religiosa madre. El punto de vista del psiquiatra deja en el aire, finalmente, la censura moral, ya que se pregunta sobre si es lícito censurar una gran pasión en aras de la civilización. De lo que no habla es de la desigualdad en la relación, ya que para que exista consentimiento sexual, debe haber un entendimiento del acto, algo que no sucede en la relación sexual ser humano-animal.

En España, Bigas Luna filma *Caniche* en 1979, inclasificable película centrada en la convivencia degradada de dos hermanos que esperan la herencia de una tía rica, Bernardo y Eloísa, y un caniche del que se obsesiona ella, realizando perversiones sexuales. El pobre can representa el abuso desde el desvarío oscuro, la enfermedad o el retraso mental de la protagonista.

Pero el retrato oscuro que de la zoofilia hace Bigas Luna se contrapone con la comicidad del memorable capítulo en *La noche en la tierra* (Jim Jarmusch, 1991) dedicado a Roma, en el que un taxista excesivo interpretado por Roberto Benigni confiesa su relación sexual con una oveja a un sacerdote que termina infartado.



Un siempre histriónico Benigni provocando el infarto de su víctima propiciatoria, un sacerdote, al contarle su caso de zoofilia.

Y en un género satírico se enmarca un ejemplo muy reciente de bestialismo, que encontramos en *El nuevo, nuevo testamento* (Jaco Van Dormael, 2015): la hija de Dios, Ea, que vive con él en Bruselas, descubre cómo

ha dominado el mundo y decide rebelarse y mejorarlo eligiendo a sus propios apóstoles. El sexto apóstol es una mujer casada e insatisfecha, interpretada por Catherine Deneuve, a la que incita a liarse con un gigoló y, después, con un gorila, que acaba pegando a su marido. Van Dormael hace un guiño al film de 1986 *Max, mon amour*, de Nagisa Oshima, en el que Margaret (Charlotte Rampling), la mujer de un diplomático inglés, aburrida, adopta a Max, un chimpancé, como amante. En el film de Oshima, cuando el marido, Peter, descubre la infidelidad zoófila, acepta que el simio conviva con ellos. Max vivirá como uno más en el hogar, participando en los rituales burgueses que terminan convirtiéndole en un refinado “simio de compañía”. El guionista de la película, junto con Oshima, es Jean-Claude Carrière, que coescribió con Luis Buñuel *Belle de jour* (1967), *El discreto encanto de la burguesía* (1972) y *Ese oscuro objeto de deseo* (1977), utiliza aquí a un chimpancé como metáfora de la búsqueda de alicientes en la vida burguesa, que aburre a humanos y a bestias por igual y que nos convierte, como a Max, en mascotas sexuales.



*La relación entre la esposa aburrida y el chimpancé es asumida por su marido
y por la sociedad burguesa.*

En clave dramática o cómica, la zoofilia genera, habitualmente, el conflicto externo: el personaje que la practica es descubierto, o se descubre, para encontrar la incompreensión o la indignación de la sociedad. Esto es así porque la zoofilia sigue siendo tabú en nuestra sociedad (quizá uno de las últimas parafilias en serlo) y, en muchos países, penada por la ley. Afortunadamente, la barrera del abuso animal al que da pie el bestialismo no ha sido bajada, si no al contrario, elevada, y su transgresión es repudiada o penada. La zoofilia puede ser uno de los últimos tabúes para el conflicto amoroso en nuestra sociedad y en su representación audiovisual.

3.5.7. La necrofilia.

La necrofilia o atracción por los muertos implica la utilización de un cadáver para la realización del acto sexual. El psicólogo social y psicoanalista Erich Fromm la define de este modo: “La necrofilia en sentido caracterológico puede describirse como la atracción apasionada por todo lo muerto, corrompido, pútrido y enfermizo; es la pasión de transformar lo viviente en algo no vivo, de destruir por destruir, y el interés exclusivo por todo lo puramente mecánico. Es la pasión de destrozar las estructuras vivas”. (Fromm 1998, 330)

Esta morbosa parafilia entronca con dos de los estereotipos que he comentado anteriormente: Pigmalión y Tristán. El necrófilo, al igual que Pigmalión, siente atracción por las estatuas ya que la rigidez y frialdad del mármol son características que se asemejan a un cadáver.

Pigmalionesca es la película *Vértigo* (1958), adaptación de la novela de Pierre Boileau y Thomas Narcejac precisamente titulada “De entre los muertos” (el subtítulo castellano) y una de las obras más destacadas de la filmografía de Alfred Hitchcock (un sondeo de 2012 de la revista “Sight and sound” la califica como la mejor película de todos los tiempos). Las connotaciones necrófilas (como las fetichistas) están presentes en la película, en su tratamiento estilístico o formal (la que el protagonista, Scotty, se enamora de la belleza marmórea de Madeleine) y en el argumento. La historia nos cuenta la posesión de la protagonista por parte de una abuela, que trata de asesinarla. Aunque Scotty trata de impedir su suicidio, no lo consigue, pero se reencontrará con un calco viviente de Madeleine con la que intentará revivir el fantasma de la verdadera Madeleine.

El deseo de Scotty por Madeleine, ya muerta, es una pasión necrófila por semejanza, ya que trata de revivirla en otra mujer. Este es un conflicto interno que deriva, algo habitual en el amor necrófilo, de la no aceptación de la muerte de la persona amada. Este tema ya lo abordó dieciocho años antes el “maestro del suspense” en otro título archifamoso, *Rebeca* (1940). La trama aborda cómo la sombra de la difunta señora De Winter oscurece la felicidad de Rebeca, la joven esposa de un aristócrata torturado por un secreto inconfesable.



Scotty (James Stewart) cae en el deseo pigmalionesco-necrófilo atraído por el perfil hierático de Madeleine (Kim Novak).

La ya mencionada leyenda de Tristán ejemplifica el amor imposible que conduce a la muerte, que, en cierto modo, es incluso deseada: “El amor al amor

mismo disimulaba una pasión mucho más terrible, una voluntad profundamente inconfesable (...) Sin saberlo, los amantes a pesar suyo no desearon sino la muerte!” (De Rougemont 1993, 48).

De Rougemont descifra lo que oculta el mito de Tristán, porque su sentido real “es horrible e inconfesable hasta tal punto que no sólo los que la viven no podrían tomar conciencia alguna de su fin, sino que los que quieren pintarla en su maravillosa violencia se ven obligados a recurrir al lenguaje *engañoso* de los símbolos” (De Rougemont 1993, 48). El tabú reside no en la muerte misma, si no en desearla.

Un notable ejemplo cinematográfico del mito de Tristán es *Abismos de pasión* (1954), la libérrima adaptación que hizo Buñuel de “Cumbres borrascosas” de Emily Brönte (aunque tan fiel en espíritu como la versión de Hollywood que dirigió William Wyler en 1939), en la que la exaltación del amor “fou” o loco de los protagonistas, Alejandro y Catalina, refleja esa pasión vedada y necrófila, que no podrá consumarse hasta la muerte.

Ejemplos cinematográficos más recientes son *Nekromantik* (1989), película alemana dirigida por Jörg Buttgerit, que trata de una pareja necrófila que realiza prácticas sexuales con cadáveres. Cuando el protagonista es despedido de la empresa de limpieza de cadáveres Joe’s, para la que trabaja y de la que se abastece para sus siniestras actividades, practica sexo con prostitutas, pero no consigue excitarse hasta que mata a una de ellas para regresar a sus hábitos necrófilos. La película, enmarcada dentro del subgénero de terror “gore”, contiene escenas tan gráficas que fue prohibida en algunos países.

Una recientísima representación cinematográfica de esta parafilia la encontramos en *El cadáver de Anna Fritz*, dirigida por Héctor Fernández Vicens en 2015, en la que el argumento, basado en un hecho real, nos cuenta la

violación de una mujer dada por muerta (una famosa actriz) en la morgue que “revive” a consecuencia del abuso.

De tres a cinco meses de prisión es la pena que se impone en España por un acto necrófilo, sin embargo, el tabú social, como en el caso de la zoofilia, condena y censura moralmente esta parafilia perversa.

3.5.7. Otras parafilias.

El elevadísimo número de parafilias (difíciles de censar, pero estimado en cientos) hace inviable su listado y búsqueda de representación audiovisual. Sin embargo, el cine actual, desprejuiciado, retrata cada vez más trastornos, desviaciones u obsesiones raras o extrañas, revisadas como variaciones de conducta o identidad.

Algunas de estas obras, como en el caso que he comentado de *El cadáver de Anna Fritz* (2015), provienen de sucesos que se publican en los medios de comunicación, también como la película de terror *El caníbal de Rotemburgo* (dirigida en 2006 por Martin Weisz), que retrata un famoso caso de “vorarefilia” (parafilia en la que la excitación sexual se consigue al ser comido en vida), en el que un hombre, Simon Gromberck, es comido por Armin Meiwes, un caníbal. En la película de Manuel Martín Cuenca *Caníbal* (2013) se retrata el canibalismo del protagonista, un sastre psicópata (interpretado por Antonio de la Torre) que alcanza satisfacción, no sólo gustativa, comiendo a mujeres desconocidas.

3.6. El amor prohibido por los menores o la pedofilia.

En epígrafes anteriores, he optado por no añadir la diferencia de edad como generador de conflicto amoroso, porque está más o menos admitida socialmente, siempre que no rebase el límite de la legalidad. Es una costumbre, además, generalizada, la relación amorosa y sexual entre hombres mayores y mujeres de menor edad (fruto de factores profusamente estudiados, como la admiración, el mayor estatus, etc), y comienza a serlo en sentido contrario, es decir, entre mujeres mayores (pero con buen estatus o conservando una atractiva madurez) y hombres jóvenes, tendencia popularizada por las celebridades.

En cambio, la relación amorosa entre mayores de edad y menores sí tiene un conflicto externo evidente, ya que es un tabú social y representa un problema legal, si no un delito.

En este apartado, entonces, me centraré en los dos tipos más comunes de relación perversa entre mayores y menores de edad, independientemente de los sexos: la pedofilia y su versión de consanguinidad, el incesto.

La pedofilia es la atracción sexual hacia niños prepúberes. Aunque en otras épocas y en otras culturas era una práctica aceptada –en la Grecia antigua era común que los hombres mantuvieran relaciones con “efebos”–, en la sociedad occidental se considera una parafilia intolerable, ya que conduce con frecuencia a la pederastia, delito perseguido legalmente. El límite legal del consentimiento varía de un país a otro, ya que en culturas africanas, asiáticas o americanas aún se producen relaciones y matrimonios con niñas. En España en 2015 en la reforma del Código Penal se ha aumentado la edad de

consentimiento sexual de 13 a 16 años, mientras que en muchos países de nuestro entorno europeo es de 18 años.

El consentimiento hacia el acto sexual en un menor está siempre en entredicho, porque, como expresaba el filósofo e historiador francés Michel Foucault en un debate radiofónico en 1978 sobre la edad del consentimiento legal, «Es posible que el niño, con su propia sexualidad, haya deseado a este adulto, puede incluso haber consentido, puede incluso haber dado el primer paso. Podemos admitir incluso que es él el que ha seducido al adulto. Pero nosotros, con nuestro conocimiento psicológico especializado, sabemos perfectamente que incluso el niño que seduce corre el riesgo de verse herido y traumatizado. (...) Por consiguiente, el niño debe ser ‘protegido de sus propios deseos’, incluso si sus deseos lo llevan hacia un adulto».

La parafilia llamada “gerontofilia”, que consiste en la atracción sexual por personas ancianas, es el reverso de la pedofilia, pero es una práctica mucho menos extendida, y representada (un caso reciente es el film canadiense *Gerontophilia*, dirigido por Bruce LaBruce en 2013, sobre el enamoramiento de un joven que trabaja como enfermero en una residencia de la tercera edad y un anciano, descubriendo homosexualidad y gerontofilia en un ejercicio de subversión estimable).

Del amor prohibido entre mayor y menor (pedofílico y más concretamente “efebílico”, su versión masculina) podemos relatar ejemplos tan clásicos como *Muerte en Venecia*, la versión de la novela de Thomas Mann dirigida por Luchino Visconti en 1971, en la que el añoso Aschenbach (Dick Bogarde) descubre en el Lido veneciano la obsesión amorosa por el joven efebo Tatzio. El amor del protagonista es, sin embargo, contemplativo, platónico, es la observación admirada de una obra de arte de la naturaleza. Venecia es brumosa,

decadente y enferma, pero Tatzio es perfecto. Aschenbach, flechado, decrepito y coqueto, hace patéticos intentos por rejuvenecer cortándose el pelo, cuyo tinte se caerá, como caen las falsas fantasías, mientras muere mirando el espejismo de Tatzio que se aleja en el Lido.



La muerte le llega a Aschenbach admirando la vida.

Otro ejemplo de pedofilia (en este caso la llamada “ninfofilia” o “lolitismo”, a cuya parafilia bautiza) es la famosísima adaptación es la versión cinematográfica de la *Lolita* de Nabokov que dirige Stanley Kubrick en 1962 y adapta el propio Nabokov. La precocidad de la *Lolita* enciende al maduro profesor Humbert.

Además de la cita obligada de estos dos clásicos, hay ejemplos recientes de representación de este conflicto. Uno que, sin duda, merece ser citado, es una cinta “indie” de culto, *Happiness*, dirigida en 1998 por Todd Solondz, título irónico que, como *American Beauty*, desmonta el idealizado “sueño americano” de la vida “wasp” (acrónimo de white anglosaxon person, el prototipo de individuo caucásico) de la familia americana. Las tres hermanas de la familia Jordan viven una realidad oculta a la imagen pública y privada, con la mediana casada, sin saberlo, con un pedófilo. Su marido, Phil Mapplewood, está obsesionado con un compañero de clase de su hijo Bill, de once años, hasta el

punto que le suministrará un somnífero para violarle. *Happiness* es el reverso tenebroso de la felicidad, es donde la contención da pie a la depravación, y la pedofilia es el exponente más escandaloso de la misma.

Uno un ejemplo más sutil del conflicto pedofílico lo encontramos en la película *Beautiful girls* (1996), dirigida por Ted Demme, en la que Willy (Timothy Hutton), un joven de 29 años, regresa a su pueblo natal para enfrentarse a su “síndrome de Peter Pan” y se encuentra atraído por su vecina de 13 años, la precoz Marty (Natalie Portman).



Tim Hutton y Natalie Portman, Willy y Marty, cómplices pese a la diferencia de edad, en Beautiful girls.

Willy, el protagonista de *Beautiful girls*, se rebela ante su lado pedófilo y “nabokoviano”: "Me siento como un personaje de Nabokov. Ya sabes, como un viejo verde, patético y corrompido... ¿Entiendes? Sencillamente te apetece decirle a esta chica con toda sinceridad: «Llévame contigo cuando te vayas»."

Mientras *Beautiful girls* trata el tema con cierto humor, sin embargo, es difícil valerse del género cómico cuando se trata de pederastia, la vertiente violenta de la pedofilia. En 2014, el director canadiense Atom Egoyan dirige *Los cautivos* (*The captive*), la historia de un “padre coraje” que, ocho años después de la desaparición de su hija, que entonces contaba con nueve años de edad,

encuentra pistas que podrían demostrar que está viva y cautiva por un pederasta.

La pederastia infligida por sacerdotes es el tema de algunos filmes de suspense o dramas psicológicos de los últimos tiempos. En *Spotling*, película dirigida por Thomas McCarthy en 2015 y recientemente presentada en el Festival de Berlín, se cuenta el caso de la investigación que hizo el periódico Boston Globe sobre docenas de casos de abusos sexuales por parte de sacerdotes pederastas en Estados Unidos, pese a los intentos de la Iglesia Católica de aquella diócesis de “tapar” el escándalo.

Así, encontramos ejemplos de pedofilia en los que el protagonista (el sujeto pedófilo) se encuentra con el conflicto de tratar de esconderlo de la sociedad (caso de *Lolita*), y ejemplos de pederastia en el que el protagonista trata de descubrir e incriminar a los culpables del abuso pese a la oposición que ofrecen los propios pederastas o los miembros de alguna jerarquía (la Iglesia, por ejemplo).

3.6.1. El incesto.

El incesto es la relación sexual entre familiares muy próximos con vínculos de consanguinidad (entre ellos, hermanos, practicantes de la parafilia denominada “fratrilagnia”)

El incesto es considerado delito en muchos países, entre ellos la mayoría de los europeos (no así en el caso de España, despenalizado en 1978, aunque se prohíbe el matrimonio cuando existen relaciones de consanguineidad) siendo, probablemente, uno de los últimos tabús sociales o culturales.

Pese a ello, hay autores que lo justifican por su práctica atávica: “(...) otros tabúes, como el tabú del incesto, provocan el paso de la naturaleza (ausencia de normas) a la cultura (normas); no obstante, la tesis levi-straussiana sobre el origen y naturaleza del tabú del incesto, entendido como un fenómeno de origen cultural, muchos autores la han puesto en entredicho, basándose, sobre todo, en los estudios etológicos (Kortmulder, 1968: 439 y ss.) (...)” (Domínguez 2005, 145¹⁶)

El incesto entronca claramente con el arquetipo de Psique y con el de Edipo. Como algunos filósofos y psicólogos aseguran, la transgresión social –y legal– que representa el incesto, sin embargo, se contradice con algunas pulsiones naturales. Claude Lévi-Strauss parte del incesto como impulso sexual natural, que la sociedad occidental ha conseguido reprimir y prohibir. Freud profundiza en su obra en la atracción primaria a la madre con el “complejo de Edipo”: “Para algunos autores como Sigmund Freud el tabú del incesto es universal y ha nacido en el terreno de una ambivalencia: el inconsciente desea

¹⁶ El tabú: una mirada antropológica. Adolfo García Martínez.

transgredir el tabú, y el consciente o super-Ego lo ataca (1972: 85). Por su parte, Claude Lévi-Strauss (1967:52) dice que la prohibición del incesto se limita a afirmar la preeminencia de lo social sobre lo natural, de lo colectivo sobre lo individual, de la organización sobre la arbitrariedad. Representa el paso de la naturaleza a la cultura.” (Domínguez 2005, 145¹⁷)

También encontramos un enfoque biologicista en la justificación del tabú del incesto, ya que las sociedades modernas premian la exogamia y castigan la endogamia por motivos genéticos. “Margaret Mead, en un estudio sobre el incesto, al referirse a las sociedades modernas dice lo siguiente (1975: 697-698): “En las sociedades contemporáneas, los fenómenos de mayor esperanza de vida, menor riesgo de embarazo y facilidad de divorcio se han visto acompañados de la aceptación general de una explicación “científica” del tabú contra el incesto que no le atribuye más función que la de evitar la reproducción dentro de una misma familia, con los efectos nocivos que se le suponen desde el punto de vista genético. En los casos en que esta explicación ha sido aceptada como suficiente, el resultado ha sido un debilitamiento de las sanciones que en el pasado protegían las relaciones entre adultos e hijastros o hijos de leche, especialmente en el caso de padrastros e hijastras y en el de hijos y madrastras jóvenes”. (Domínguez 2005, 163¹⁸).

El conflicto del incesto ha sido representado en el cine de forma más o menos indirecta y sutil, recurriendo muchas veces a la traslación del mito edípico. Aquí recordaré la mítica *Psicosis*, de 1960, donde Alfred Hitchcock retrató al demente Alan Bates disfrazado de su madre y vomitando por su boca

¹⁷ El tabú: una mirada antropológica. Adolfo García Martínez.

¹⁸ El tabú: una mirada antropológica. Adolfo García Martínez.

la misoginia de aquella. Veinte años después, Robert Redford debuta en la dirección con el drama *Gente corriente*, en el que refleja una insana relación demasiado amorosa entre la madre del protagonista y su hermano fallecido en accidente, que era su favorito, frente al joven protagonista.

El soplo al corazón, dirigida por Louis Malle en 1971, y *La luna*, película de Bernardo Bertolucci de 1979, también exploran una relación edípica, en ambos casos entre un adolescente y su madre. En la primera, se trata de su despertar erótico que, aunque se produce en un prostíbulo al que le llevan sus hermanos, este “hijo de mamá” entablará una relación demasiado íntima con su madre. En la película del director italiano, se trata de una madre que desea hacer que su hijo abandone su adicción a las drogas y que llega al extremo de realizarle una masturbación para “distraerle”. Bertolucci retoma el tema del incesto (con su variante paralífica entre hermanos o “fratrilagnia”) en 2003 con *Soñadores*, en la que, con el telón de fondo del Mayo francés, relata la simbiótica relación afectiva de dos hermanos gemelos, y el novio de la chica, para el que esa simbiosis asfixiante obstaculiza su relación.

Una obra maestra que toca el incesto (como revelación al final del film) es *Chinatown* (1974), de Roman Polanski, en la que un detective privado (Jack Nicholson) acaba enamorándose de una mujer (Faye Dunaway) y termina descubriendo que fue su padre (John Huston) el que abusó de ella hasta dejarla embarazada. El diálogo final es todo un epítome de revelación:

JAKE GITTES: ¿Quién es ella?

EVELYN MULWRAY: ¡Es mi hermana!

JAKE GITTES: Dije ¿quién es ella?

EVELYN MULWRAY: ¡Es mi hija!

JAKE GITTES: ¡Dime la verdad!

EVELYN MULWRAY: ¡Es mi hermana! ¡Es mi hija! ¡Es mi hermana *y* mi hija!

El conflicto amoroso relacionado con el incesto tiene, en el cine postmoderno, un reflejo que lo relaciona con la ilegalidad, el secreto y el abuso. En *Celebración (Festen)*, película Dogma dirigida por Thomas Vinterberg en 1998, la revelación de que el patriarca abusó sexualmente de su hijo y de otra hija que se suicidó es el tema alrededor del cual pivota la trama. Al darse como cierto, el culpable es excluido de la familia. Es el abuso el límite de lo socialmente tolerable, la violación en el seno de la familia.



En esta escena, Christian, el hijo del patriarca incestuoso, le acusa públicamente de la muerte de su hermana Linda.

Otro ejemplo de incesto, en este caso “subrogado”, es *Dos madres perfectas (Adore)*, película francoaustraliana de 2013, escrita y dirigida por Anne Fontaine, adaptada de la novela “Las abuelas”, de Doris Lessing, sus protagonistas son dos amigas desde la infancia ya en su madurez, separadas, que se enamoran de sus respectivos hijos veinteañeros. Sostienen una intensa relación amorosa con ellos, hasta que una de ellas (Robin Wright) recapitula: “What have we done! Cross the line”. Esa autocensura al reconocerse que han “cruzado la línea” más allá del límite de lo socialmente aceptable les hace

romper las relaciones, aunque una es reemplazada (Naomi Watts) por otra mujer y la otra (Robin Wright) decide conscientemente permanecer al margen de su “deseado”: “Seremos miembros respetables de la comunidad, seremos perfectas suegras y perfectas abuelas”. Ese “canto de respetabilidad” termina, claro está, mal. El deseo es más poderoso que la respetabilidad, y la contención del mismo nunca tiene éxito.

El incesto es aún una barrera muy elevada que saltar, así que el conflicto continúa existiendo. La sociedad no admite el incesto y dicha prohibición sustenta el conflicto que lo representa.

3.7. El amor fuera de la ley: el asesino.

La relación amorosa entre un sujeto, sea hombre y mujer, y otro que es un criminal, ha sido fuente de conflicto de múltiples películas. Estas se han dado en el cine clásico, dentro del “noir” o cine negro. Sin embargo, han evolucionado hacia el thriller o el policíaco.

El conflicto puede ser externo, ya que el amado puede estar buscado por la ley, o interno, cuando el sujeto no está seguro de la criminalidad de su amado o cuando, por el contrario, es el criminal el que debe fingir normalidad para no ser descubierto. El conflicto se extrema cuando criminal y policía o criminal y víctima inician una relación romántica.

Las “femmes fatales” del cine clásico son, frecuentemente, sospechosas de algún delito y, a la vez, tejedoras de redes de seducción en las que caen sus presas. En *Perdición*, film dirigido por Billy Wilder en 1944, el agente de seguros interpretado por Fred MacMurray asesina a un hombre para conseguir a su mujer, interpretada por la felina Barbara Stanwyck, la inductora del crimen. Walter Neff, como se llama el agente, termina confesando: "Lo maté por dinero y por una mujer. Ni conseguí el dinero, ni la mujer. Estupendo, ¿verdad?" Décadas después, en 1981, Lawrence Kasdan filma un argumento muy similar en *Fuego en el cuerpo*, film “neo-noir” (negro moderno) en el que otra “femme fatale” (Kathleen Turner) seduce a un abogado (William Hurt) con el propósito de que ejecute el asesinato de su marido.

El vil metal es el móvil más recurrente para provocar un crimen. En *Sospecha* (1941), Alfred Hitchcock nos muestra las sospechas, valga la redundancia, de una mujer de la alta sociedad (Joan Fontaine) hacia su atractivo esposo (Cary Grant). El “maestro del suspense” repite temática en

Crimen Perfecto (1954), cuando el marido (Ray Milland) de la rica e infiel Margot (Grace Kelly), trata de acabar con su vida. También en *Voces de muerte* (1948), Anatole Litvak nos presenta a una rica heredera postrada en la cama (Barbara Stanwyck) a la que su marido (Burt Lancaster) quiere asesinar por dinero. En 1990 *El misterio von Vulow*, dirigido por Barbet Schroeder, aborda la misma temática con un caso real: el marido (Jeremy Irons) de una millonaria (Glenn Close) trata de asesinar a su mujer con una sobredosis de insulina pero es descubierto y encausado.

Sin embargo, no siempre se trata de cometer el crimen contra la pareja o para librarse de la pareja consiguiendo un amante. En *Thelma y Louise* (1991), film dirigido por Ridley Scott que revisiona las películas de forajidos como *Bonnie y Clyde* (dirigida por Arthur Penn en 1967) y *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (dirigida por Roy George Hill en 1959), la pareja protagonista son dos forajidas cuyo conflicto es una doble huida: por un lado, de la policía, que las busca por el asesinato de un hombre; y, por otro, de su vida suburbial aburrida y, en el caso de Thelma (Geena Davis), de un marido insoportable. El conflicto amoroso se da en Thelma cuando se encuentra con un guapo buscavidas, JD (Brad Pitt), que acabará robándola. Pero el conflicto más interesante está en una segunda y más profunda lectura, si consideramos esta “buddy/road movie” (película de amigos/carretera) como una historia de amor entre dos mujeres, ya que para las protagonistas el gran conflicto es separarse, y el antagonista es el policía que les persigue (Harvey Keitel), porque, de arrestarlas, no seguirían estando juntas. Si miramos la película desde ese punto de vista, el famoso final tiene otra perspectiva. El suicidio es la opción de estar juntas hasta el final y así entendemos su decisión de saltar por el Gran Cañón: Thelma: Oye Louise, no nos dejemos coger.

Louise: ¿Qué quieres decir con eso?

Thelma: ¡Sigamos adelante!

Louise: ¿Pero que dices?

Thelma, indicando la dirección del cañón: ¡Vamos!

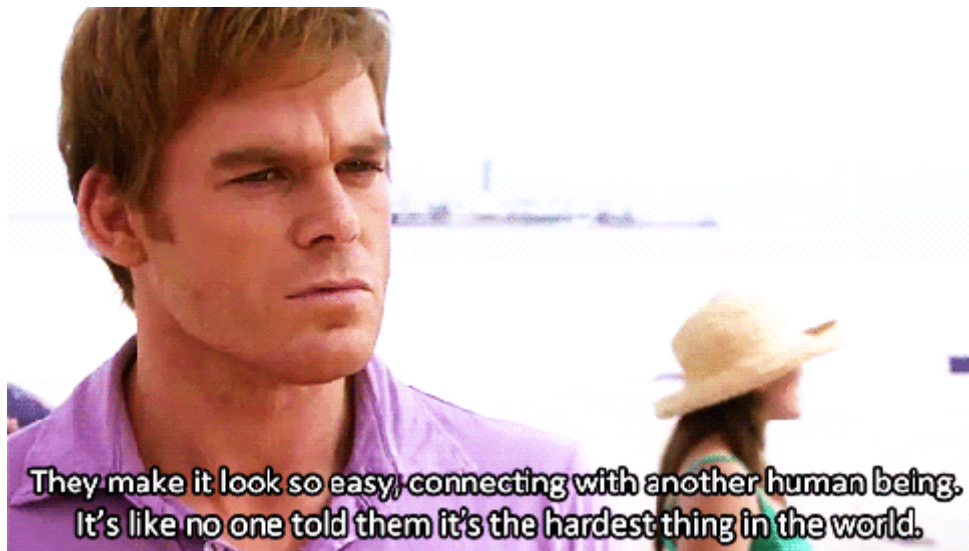
Louise, esbozando una sonrisa: ¿Estás segura?

Thelma: ¡Sí!

Thelma con una sonrisa enlagrimada: Sí...

El conflicto amoroso da un paso más allá cuando el criminal es directamente un psicópata. En la serie de Showtime *Dexter* (2006-2013), el protagonista, que da su nombre a la serie, es un psicópata que entabla una relación romántica, en sus intentos desesperados por aparentar normalidad, con Rita, divorciada y madre de dos hijos que le dará un vástago llamado Harrison. El conflicto, en este caso, es interno, puesto que Dexter teme que le descubran y se quiebre esa apariencia de normalidad. Pero Rita muere al final de la cuarta temporada y Dexter no volverá a enamorarse hasta la séptima, en la que lo hace de una asesina en serie llamada Hannah. El conflicto riza el rizo por la psicopatía de ambos, que crean una peculiar familia, aunque todo se va al traste en la séptima y última temporada, cuando Hannah huye a Argentina con el hijo de Dexter y este simula su propia muerte.

Para Dexter el conflicto amoroso es, precisamente, aprender a amar. Como psicópata, carece de empatía, y tiene, por tanto, una, digámoslo así, mermada capacidad para amar.



“Lo hacen parecer tan fácil, conectar con otro ser humano. Es como si nadie les hubiera dicho que es la cosa más difícil del mundo”, Dexter dixit.

Pero el conflicto en el amor fuera de la ley también puede estar dentro de la pareja: la destrucción entre los miembros de la misma puede ser el objetivo, el de continuar dentro de la pareja. Dos originales ejemplos de ello son *Mis sesiones de lucha*, dirigida por Jacques Doillon en 2013, y *Perdida*, dirigida por David Fincher en 2014. Mientras que la primera trata de una pareja que, a través de la violencia física, encuentra el juego erótico que les permite seguir amándose, la segunda es un thriller que trata de la descomposición de un matrimonio, el de Nick y Amy, y de los intentos de Amy por destruir a Nick, llegando a fingir la muerte (y provocando una acusación de asesinato y la irrupción del circo mediático) para después arrepentirse y perpetrar un asesinato que libere a Nick de toda sospecha.

Así, el conflicto amoroso en la relación entre un criminal y un no criminal está en, por un lado, si el criminal cometerá el delito con su pareja (caso de algunos de los ejemplos mencionados) y, por otro, en el necesario conflicto interno, que es el más interesante, y donde podemos situar los límites:

el criminal debe guardar el mayor de los secretos con su pareja, por temor a ser descubierto. Se trata de un conflicto de confianza –desconfianza, mejor dicho– en la pareja.

El llamémoslo tabú de la criminalidad no está superado, pese a que el cine y la televisión actuales glorifiquen, en ocasiones, personajes criminales. La ley, como fuerza externa, y el sentido del bien y del mal, como fuerza interna, marcan los límites de este conflicto.

3.8. El amor homosexual y bisexual.

El conflicto del amor homosexual y bisexual ha sido tratado en el cine de forma abierta de manera relativamente reciente. Desde el cine mudo, el tabú de la homosexualidad hacía que el tema quedara relegado a guiños sutiles y al subtexto. Por ejemplo, una mujer vestida de esmoquin, como Marlene Dietrich en *Marruecos*, dirigida en 1930 por Joseph von Sternberg, alude veladamente al lesbianismo.

La primera película en la que aparece un personaje declaradamente lésbico (la “madame” de un prostíbulo, interpretada por Barbara Stanwick) es *La gata negra (Walk on the wild side)*, de 1962, dirigida por Edward Dmytryk. La actriz, como la Dietrich y otras divas del cine clásico (como Greta Garbo, Claudette Colbert o Joan Crawford) integraban el llamado “círculo de costura”, un club lésbico privado, secreto y muy exclusivo que se reunía en Hollywood.

No fue hasta 1969 cuando Stanley Donen dirige *La escalera*, película que habla abiertamente de una pareja homosexual que convive como un matrimonio, interpretada por los actores Richard Burton y Rex Harrison.

El conflicto gay ha sido, desde entonces, frecuentemente tratado. Por un lado, se ha tratado como conflicto social, de dificultad de aceptación social, de “salida del armario”, en una sociedad homófoba, pero también de conflicto interno (el personaje aceptando su homosexualidad).

En el primero de los casos, esa dificultad de “salir fuera del armario”, se ha dado en el género dramático y en el de la comedia.

En la producción de 2002 *Lejos del cielo*, Todd Haynes trata la homosexualidad en un hombre casado en los años 50. El descubrimiento de su

“desviación” por parte de su mujer desencadena el drama romántico que homenajea a los clásicos y que lleva el sello reconocible de Douglas Sirk.

Trece años después, en 2015, Todd Haynes repite conflicto y época en *Carol*, adaptación a la pantalla del clásico de Patricia Haysmith “El precio de la sal”, que trata la relación homosexual prohibida de dos mujeres en la Nueva York de 1950. Ambas tienen otras parejas heterosexuales, pero se enamoran por primera vez de otra mujer.



*El amor entre dos mujeres, prohibido como el de los hombres en los años 50,
retratado por Todd Haynes.*

El conflicto se sitúa más en las barreras sociales de la época (la posible pérdida de la custodia de la hija de Carol) que en la aceptación del amor. Porque, como dice la propia actriz protagonista, Cate Blanchett, Carol es una

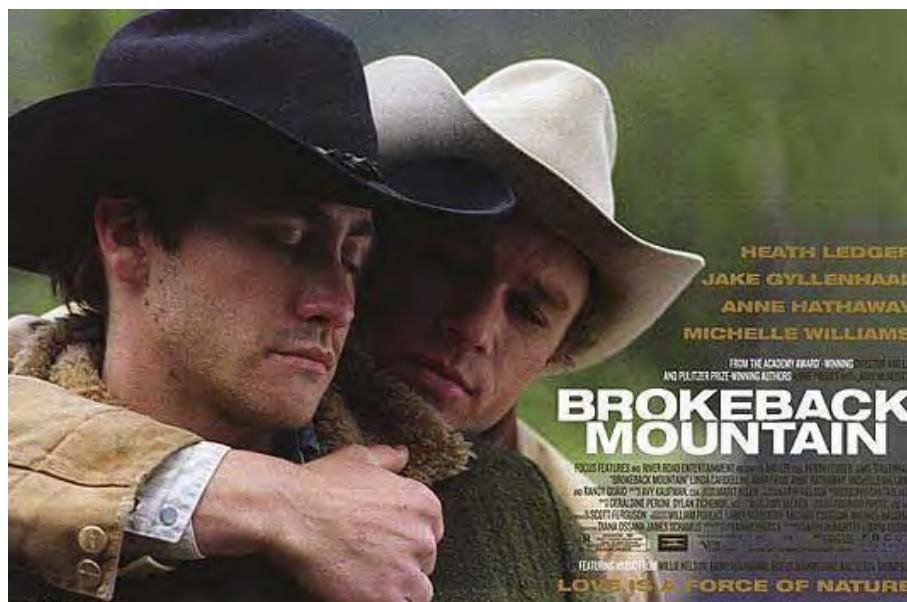
historia de amor homosexual pero quizá no sea ese adjetivo lo que la diferencia, lo que lo hace es la grandeza del amor.

En el caso del conflicto externo, pocas veces la temática gay se ha tratado en el género de humor. Mencionaré *A mi madre le gustan las mujeres*, comedia dirigida por Daniela Fejerman e Inés París en 2002, que satiriza a unas hijas escandalizadas al descubrir que su madre tiene una relación lésbica.

En cuanto a la aceptación de la homosexualidad por su protagonista o sus protagonistas hay numerosos títulos. Dentro del subgénero llamado “coming on age” (haciéndose mayor o despertando a la vida), está el de iniciación al sexo, homosexual en este caso. Películas que ejemplifican ese descubrimiento son *Los juncos salvajes* (André Téchiné, 1994), en la que el chico protagonista se acepta explícitamente repitiendo ante un espejo: “Je suis un pédé” (“Soy un maricón”), o *Dulce amistad* (dirigida por Hettie Macdonald en 1996), en la que dos adolescentes se hacen amigos y descubren juntos sexo y homosexualidad.

Otra muestra singular de aceptación de la homosexualidad es la exitosa *Brokeback mountain* (dirigida por Ang Lee en 2005), que cuenta el amor imposible de dos vaqueros, Jack y Ennis, en 1963. El conflicto de Ennis de aceptar ese amor gay choca con el recuerdo de un homosexual asesinado en su pueblo y significa la condena de la relación romántica en aras de una vida “normal” y no marginal, una vida de mentira. En *Brokeback* no hay una resolución feliz del conflicto –ambos se casan con sendas mujeres y apenas vuelven a verse–, aunque sí en cuanto a la aceptación interna de la homosexualidad: la muerte de Jack reconcilia a Ennis con su recuerdo cuando conoce que su última voluntad fue que sus cenizas fueran esparcidas en la montaña icónica de su relación, Brokeback, y descubre que Jack conservó

siempre la camisa ensangrentada que Ennis llevaba durante una pelea, símbolo de que siempre le amó.



El amor es una fuerza de la naturaleza, reza el cartel de Brokeback mountain.

En un tono completamente distinto, en la película española *Mentiras y gordas* (Alfonso Albacete y David Menkes, 2009) se cuenta que un chico gay (Mario Casas) sufre por estar enamorado de su amigo (Ion González).

El amor imposible de un homosexual hacia un heterosexual es otro conflicto que ha sido también llevado al cine, así como el amor imposible de un heterosexual hacia un homosexual. De este último caso, mencionaré *Carrington*, la película de 1995 dirigida por Christopher Hampton. Se trata de un biopic de la escritora Dora Carrington y su relación espiritual y platónica con el escritor homosexual Lytton Strachey. Pese a que Dora tiene relaciones – incluso matrimonio- con otros hombres, su amor por Lytton resiste y, al morir él, ella se suicida.

En el cine más actual vemos un cambio hacia la aceptación de la provisionalidad en el amor gay. Como en el caso del amor homosexual, hay una reivindicación de la pasión momentánea frente a las relaciones a largo plazo.

La vida de Adèle, película de 2013 dirigida por Abdellatif Kechiche, nos muestra en dos capítulos la relación entre Adèle y Emma, que va desde la pasión hasta la infidelidad. El recorrido romántico de la pareja podría ser el de una pareja heterosexual: pasión/consolidación/frustración/infidelidad/ruptura/intento de reconciliación/asimilación de la ruptura. Adèle ama a Emma pero la pasión es transitoria.

También lo es en *Room in Rome (Habitación en Roma)*, la producción de 2014 dirigida por Julio Médem, donde el conflicto del drama lésbico no reside tanto en la homosexualidad. Lo que es subyace que, al enamorarse, no se acepta la provisionalidad de una relación. Esta se había establecido así entre las dos protagonistas, una lesbiana y una heterosexual, que, en principio, accedían a un “one-night stand” (una relación de una sólo noche) en la habitación de un hotel en Roma.

En este sentido, el conflicto homosexual evoluciona en la misma línea que el heterosexual. Es la llamada “homonormatividad” o normatividad homosexual, que resitúa al gay en los mismos estándares que el heterosexual, tomando esos patrones de la sociedad patriarcal como suyos. La “homonormatividad” audiovisual sigue la misma corriente.

Así, los límites del conflicto amoroso gay van pararelos al del heterosexual, que se plantea la transcendencia de la transitoriedad. El amor es fugaz, es el signo de los tiempos.

3.8.1. La paradoja transgénero.

La transexualidad ha sido la opción sexual más estigmatizada de las que recoge el colectivo llamado LGBT (Lesbianas, Gays, Bisexuales y Transexuales). Los transexuales han sido rechazados y vejados, tanto en la realidad como en su representación audiovisual, siendo este uno de los conflictos tratados. El conflicto identitario es, para este colectivo, especialmente relevante, ya que la “diferencia” no trata ya de la atracción hacia personas del mismo sexo, caso de los gays, lesbianas y bisexuales; aquí es el sexo propio del personaje, el mapa físico de su cuerpo, el que cambia.

El travestismo ha sido utilizado con frecuencia en el cine pero justificado argumentalmente en el marco de una peripecia: por ejemplo, en *La gran aventura de Sylvia*, dirigida por George Cukor en 1935, o en *Con faldas y a lo loco*, película de Billy Wilder de 1959, para esconder su identidad por ser buscados por la policía; o en *Yentl*, dirigida por Barbara Streisand en 1983, una mujer se disfraza de hombre para poder estudiar el Talmud, y en el caso de las comedias *Tootsie* (dirigida en 1982 por Sydney Pollack) y en *Mrs Doubtfire* (dirigida en 1993 por Chris Columbus), se trata de hombres que se disfrazan de mujer para trabajar, como actor y como niñoero, respectivamente.

En las últimas décadas, el travestismo ya aparece “per se”, es decir, sin justificación argumental, caso de *Ed Wood*, dirigida por Tim Burton en 1994, biopic del director de cine B, en la que cuenta cómo a Ed le gusta vestirse con ropa de mujer, por placer.

En el cine español, *Mi querida señorita*, drama de Jaime de Armiñán de 1972, rompe moldes con un argumento rompedor para la época: un hombre es

criado como mujer en una ciudad de provincias, y, al descubrir su verdadero sexo, trata de explorarlo, para terminar aceptando su condición femenina.



Años más tarde, Pedro Almodóvar populariza –a veces para frivolizar, especialmente en sus primeras comedias- el drama transexual. Aquí me referiré a obras recientes que tratan la temática desde perspectivas diferentes: en las películas *Tacones lejanos* (1991) y *La mala educación* (2004), hay personajes que se travisten (caso del que interpreta Miguel Bosé, en la primera, y Gael García-Bernal, en la segunda), pero en *La piel que habito* (2011) da un paso más allá, tratando el cambio de género como castigo del cirujano al chico que forzó a su hija, no como opción.

En *Transamérica*, película dirigida por Duncan Tucker en 2005, el conflicto está relacionado con el amor filial: esta “road movie” emocional trata sobre la aceptación de ese amor filial -y la responsabilidad que este conlleva- entre padre/madre e hijo, encarnado en Bree, transexual que descubre que tiene

un hijo días antes de realizarse una operación de cambio de sexo. Cuando Bree se encuentra con Toby, como se llama el chico, le ayuda sin descubrirse ante los infortunios por los que pasa (está en la calle, prostituyéndose y drogándose tras el abuso de su padrastro y el suicidio de su madre), y, más tarde, Toby intentará seducirla (su forma de agradecimiento es la gratificación sexual), sin saber quién es en realidad. *Transamérica* es una “road movie” (película de carretera) emocional tanto como física, es un relato del tránsito, de la transición, del viaje interior por la carretera del género –de masculino a femenino-, de la aceptación de responsabilidades –de soltera a madre-, además de exterior –de la América liberal a la profunda-.



“Mi cuerpo puede ser un trabajo en progreso, pero no hay nada de malo con mi alma”, dice Bree, la transexual protagonista de Transamérica, una “road movie” emocional tanto como física.

En la representación de la transexualidad, son muchas las películas que sirven como denuncia de abusos sexuales hacia el transexual. Es el caso de *Los chicos no lloran*, dirigida por Kimberley Pierce en 1999, que relata el caso real

de la violación y asesinato de Teena Brandon, joven transexual que vivía en un pueblo de Nebraska. En otro pueblo mucho más al sur sitúa la directora argentina Lucía Puenzo su *XXY*, en la que también hay un intento, esta vez ficticio, de violación del adolescente intersexual (con síndrome de Klinefelter o XXY, alteración cromosómica que representa tener un cromosoma X extra) protagonista del film, Alex. El tema de la película gira en torno a la elección de sexo en el hermafrodita, pero ¿es necesaria?

La intersexualidad o hermafroditismo tuvo un popular ejemplo en *M. Butterfly*, film dirigido en 1993 por David Cronenberg, en el que el diplomático francés René Gallimard (Jeremy Irons) se enamora de un espía chino con apariencia femenina que trabaja en la Ópera de Pekín (donde todos los actores eran hombres). El caso está basado en un hecho real, ocurrido en los años 60 en Pekín: Bernard Boursicot, contable de la Embajada francesa, se enamora de la cantante de la ópera china Shi Pei Pu, quien simula hasta tener un hijo suyo (el bebé es comprado). *M. Butterfly* explora el engaño, doble en este caso, ya que la cantante es espía además de hombre, pero también podemos suponer si Gallimard realmente sabía que era un hombre –se trata, entonces, de homosexualidad encubierta- pero que la pasión le dominó en una época en la que la homosexualidad estaba censurada, o si realmente creía que esa mujer con pene era realmente una mujer, eso sí, fatal, por la que estaba dispuesto a todo (traicionar a su país, aceptar un hijo que no es suyo) por su obsesión amorosa.

Han pasado más de veinte años de la película de Cronenberg y hoy el conflicto más claro en la representación de la transexualidad es su aceptación social, por un lado, y la autoaceptación, por otro. En *Lawrence Anyways*, guión y dirección de Xavier Dolan (2012), la aceptación de la transexualidad como algo “normal” nos llega como mensaje último. Su protagonista, Lawrence, lo

verbaliza cuando, en una escena es entrevistado al final del film. La periodista suspicaz le espeta: “En su libro desea el fin de la separación entre lo normal y lo marginal ¡Es usted un soñador!” Lawrence dice: “La separación social. Estamos entrando en un nuevo milenio (...) Yo ya di mi salto al vacío, ahora pienso en los jóvenes. En lo que les espera. Yo ya estoy fuera de eso. He decidido bajar la pendiente en la piel de una mujer.” “Todas las mujeres la bajan”, replica la entrevistadora. “Sí, tras subirla”, concluye un incisivo Lawrence.

Transparent, una exitosa serie de televisión estrenada en 2014, explora el mundo de la transexualidad cuando un padre de familia confiesa su inclinación transexual. Cuando su hija le pregunta: “Are you saying you’re going to start dressing up like a lady all the time?” él contesta: “No, honey. All my life. My whole life, I’ve been dressing up like a man. This is me.” El actor protagonista, Jeffrey Tambor, ha recibido sendos premios Globos de Oro y Emmys en 2015 por su trabajo y, aunque la serie está creada para la plataforma web Amazon Studios, ya se distribuye en cadenas de televisión internacionalmente.

También en otra serie de éxito, *Orange is the New Black*, creada por Jenji Kohan en 2013 para Netflix, existe un personaje, Sophia Burset, cuya actriz, Laverne Cox, fue la primera actriz transexual nominada a un Emmy en la categoría de actriz. La transexualidad entra, poco a poco, en el territorio de lo “mainstream” (literalmente, corriente principal, mayoritaria) gracias a la televisión y a internet.

La mirada sobre el tema del travestismo –paralelo al de la transexualidad– es peculiar en el caso del siempre atrevido director francés François Ozon, que en 2014 aborda la adaptación de un relato de Ruth Rendell entre el thriller y el cuento de hadas. *Una nueva amiga* cuenta la sorprendente historia de una

mujer que, al morir su mejor amiga, cuida de su viudo, que resulta ser travesti. Aunque la historia, como ocurre en algunos guiones de Almodóvar, roza lo inverosímil, la carga dramática de profundidad salva la “suspensión de incredulidad” (en guión, se alude con este término a conseguir que el espectador “entre en la historia”) gracias a que el travestismo está integrado en el proceso de duelo.

En 2015 se estrena el “biopic” (película biográfica) *La chica danesa* (*The Danish girl*), dirigida por Tom Hooper, sobre la vida de Gerda Wegener, ilustradora danesa, que contrajo matrimonio con el primer transgénero conocido, Lili Elbe, ya que el pintor se sometió a una operación de reasignación de sexo en 1931, la primera de cinco –la quinta de ellas fue un transplante de útero para poder ser madre que le costó la vida-. La relación, escandalosa para la época, hizo que el Rey de Dinamarca anulara la unión legal.



Retrato fotográfico de Lili Elbe y de su “alter ego” cinematográfico, Eddie Redmayne.

3.9. El amor no exclusivo o infiel.

La infidelidad es tan vieja como el hombre. Se considera infidelidad la idea o acción de iniciar una relación amorosa con una persona mientras se mantiene una relación pactadamente monogámica con otra persona.

El cine ha retratado la infidelidad en un gran número de películas. El conflicto que plantea pivota en torno al engaño. La infidelidad implica engaño, ya que quien la comete habitualmente no quiere o no está seguro de querer romper la relación con su pareja.

En el cine clásico de Hollywood encontramos numerosos ejemplos, pero con una reprobación moral del acto, excepto en el período anterior al “Código Hays”. El film de 1930 *La Divorciada*, dirigida por Robert Z. Leonard, refleja el fracaso de la pareja y la dificultad de perdonar de la infidelidad, cuando Paul le confiesa a Jerry que ha estado con una mujer. Ella, antes de divorciarse, tiene un lío con el mejor amigo de él, y se reencuentra con un viejo interés romántico, Paul, casado por piedad con una mujer desfigurada, Dorothy.



La Divorciada supuso un éxito y un escándalo del cine “pre-code”.

La infidelidad pasó desde mediados de la década de los 30 a tratarse casi como un delito, desde las célebres *El cartero siempre llama dos veces* (dirigida por Tay Garnett en 1946), en la que un hombre (John Garfield) se enamora de la mujer del dueño de un bar de carretera (Lana Turner) en el que comienza a trabajar o *El apartamento* (dirigida por Billy Wilder en 1960), en la que se trata de un oficinista enamorado de la ascensorista (Shirley McLaine) que mantiene un romance secreto con su jefe casado (Fred McMurray).

El cine comercial actual explota el conflicto amoroso de la infidelidad con mucho éxito, desde *Memorias de África* (Sydney Pollack, 1985), con el romance entre la casada Karen Blixen (Meryl Streep) y Denys Finch Hutton (Robert Redford) o *Los puentes de Madison* (Clint Eastwood, 1995), en la que repite Meryl Streep como Francesca Johnson, una ama de casa casada enamorada de un fotógrafo del National Geographic, Robert Kincaid (Clint Eastwood), que le hace dudar si dejarlo todo por él, para terminar eligiendo que la relación quede en una esfera románticamente platónica.

La infidelidad como juego perverso, en cambio, comienza a tener exponentes comerciales: en *Las amistades peligrosas*, la adaptación de 1988 de Stephen Frears de la novela epistolar de Pierre Choderlos de Laclos, la sitúa como un reto que le propone a un “donjuán”, el vizconde de Valmont (John Malkovich), una “doñajuana” despechada, la marquesa de Merteuil (Glenn Close), ambos nobles decadentes. “La fidelidad es de todas las virtudes la menos constante”, asevera Valmont, victorioso conquistador de la virginal Cécile de Volanges (Uma Thurman).

Ese juego perverso es el que refleja en *Lunas de hiel*, (1992) en la que su director, Roman Polanski, trata la descomposición de la pareja moderna a

través de una historia de dobles parejas, que se conocen en un crucero. Mimi, una mujer francesa muy sensual (Emmanuel Seigner) seduce al muy británico Nigel (Hugh Grant), que va “entrando” en el atormentado mundo de su relación sadomasoquista con su marido, Oscar (Peter Coyote), y alejándose de su mujer, Fiona (Kristin Scott-Thomas). La pareja Nigel-Fiona, convencional, colisiona frente a la pareja Oscar-Mimi, desquiciada.

El piano (dirigida por Jane Campion en 1993) retrata una historia de infidelidad pero, sobre todo, una historia de comunicación entre esa “mujer de carácter” y ese “hombre salvaje”, estereotipos que ya comenté. El amor de Ada, esa pasión desbocada, está aumentada, como si se tratara de un aumento fotográfico, por su mutismo. Ada habla a través del piano. “La obra de Campion está anclada en una sobreagudización de los sentidos, gobernada por un querer vivir sin límites, que lleva a veces a los personajes al borde de la locura (...)” (Imbert 2010, 173) Y es en ese esteticismo de la pasión, del amor “fou” en lo que reside su originalidad. La pasión de Ada es tan salvaje como la naturaleza que la rodea y la lucha simbólica entre naturaleza y civilización, entre sexo y sociedad, entre maoríes y colonos, entre el océano y el piano, siempre se salda con la victoria de lo salvaje. No importa que Baines sea analfabeto, es un letrado del sexo, igual que ella es instruída pero sólo puede comunicarse con su música... y su cuerpo.

Otra solución que presenta el conflicto del descubrimiento de la infidelidad lo encontramos en *Deseando amar* (*In the mood for love*), película dirigida por Wong Kar-wai 2000. En este precioso drama, dos vecinos, un hombre y una mujer, descubren que sus respectivas parejas les son infieles y luchan contra la propia pasión que sienten el uno por el otro. En esta obra, el conflicto está en intentar no ser infiel, aunque se esté “deseando amar”. El

impedimento se refuerza por la época en la que transcurre la acción, 1962, y el lugar, Hong-Kong.



En el Hong-Kong de 1962 desear amar fuera de la pareja no es tan fácil.

Un interesante caso de película y “remake” sobre infidelidades son la franco-española *Natalie X*, dirigida por Anne Fontaine en 2003, y su versión franco-canadiense, *Chloe*, dirigida por Atom Egoyan en 2009. Ambas son thrillers eróticos en los que la infidelidad es la trampa engañosa de una sociedad aburguesadamente aburrida. Ambas parten de la misma premisa: Catherine (Fanny Ardant/Julianne Moore) es una mujer que sospecha que su marido Bernard/David (Gérard Depardieu/Liam Neeson) le es infiel y decide contratar a una prostituta, Natalie/Chloe (Emmanuelle Béart/Amanda Seyfried) para seducirle y que le cuente los detalles de su intimidad sexual. Sin embargo, el giro argumental se da cuando Catherine se da cuenta de que todo lo que Natalie/Chloe le ha contado es mentira y que la joven se ha obsesionado con ella, hasta el punto de seducir a su hijo para estar cerca suyo. En ambas obras, el verdadero conflicto amoroso no se da en la infidelidad, que sería el pretexto argumental, sino en la relación entre las dos mujeres, la burguesa y la prostituta, diferentes pero complementarias, en la falsa sensación de control de la primera,

a merced del magnetismo de la segunda, que la excita en su “voyeurismo” imaginativo, mientras que a la otra le excita el “glamour” de la primera. Cuando el sexo reprimido se libera, el triángulo se convierte en línea recta.

En *Cegados por el deseo (Closer)*, dirigida por Mike Nichols en 2004, las dos parejas protagonistas se cruzan e intercambian, y sus respectivas relaciones, miradas más de cerca, “closer”, como alude el título, no resisten uno de los conflictos de pareja típicos de estos tiempos: la duda de si se quieren y qué son el uno para el otro, si el amor no es otra cosa que un asunto transitorio, aunque nos empeñemos en lo contrario, y si simplemente hay que dejar actuar al deseo para decidir sobre nuestras vidas.

Otro conflicto dentro de la infidelidad es el propio descubrimiento de la misma. *Los descendientes*, dirigida por Alexander Payne en 2011, explora la aceptación de la infidelidad de forma original, ya que la esposa infiel, Elizabeth, está en coma y su marido Matt (George Clooney) descubre los hechos y decide conocer a su amante para darle la oportunidad de darle el último adiós. El perdón es el núcleo del conflicto, ya que tanto Matt como las dos hijas (Scottie y Alex), que conocen y sufren lo ocurrido, deben hacer cuentas con su madre y perdonarla.

El retrato de una relación infiel, hoy en día, en la sociedad occidental, donde nos encontramos cada vez más un patrón de “monogamia sucesiva”, supone, cada vez más un reto dramático para mantener el conflicto “en alto”. Por eso comentaré el interesante caso de la serie *The Affair*, la serie de Showtime cuya primera temporada se emitió en 2014. Su co-creador, Hagai Levy, habló precisamente sobre esto en una masterclass que impartió recientemente en Madrid (18 de Abril de 2015 en el Centro Cultural de Conde Duque). En la línea de *Retrato de un Matrimonio*, de Ingmar Bergman, esta

serie surgió intentando construir un drama amoroso, en el que la infidelidad es el fin último de la historia, no una herramienta para contar otras cosas.



The affair, literalmente, “el lío”, una historia en la que la infidelidad es el tema central y que tiñe toda la trama.

Pero comentaba Levy en su conferencia que, pensando en el conflicto, se dio cuenta de que ahora no hay prácticamente obstáculos para este tipo de relaciones prohibidas. Por eso, el también creador de la serie *In Treatment* (*En Terapia*) pensó en que la infidelidad se diera entre un terapeuta y su paciente, o en dos personas con fuertes principios, por ejemplo, un rabino y un feligrés. Pero, finalmente, optaron por crear a dos buenas personas como protagonistas, que tienen muy claros los límites del matrimonio, de lo que se puede hacer y de lo que no es apropiado.

Es, entonces, la moral rígida de los personajes lo que eleva el conflicto y lo que complica la historia cuando entra en juego la obsesión por el sexo, que lucha contra la razón. “Un paraíso dentro, que genera un infierno fuera”. Es un romance entre dos buenas personas, de ahí el conflicto.

Y también está la cuestión del punto de vista. Al contrario que en otras historias en las que la infidelidad se muestra desde un solo lado, en *The Affair* se muestran los dos puntos de vista. Y los dos son igual de importantes, pesan lo mismo en la balanza.

Levi habla sobre los “pasos de trama” en *The Affair*. Estos son:

1. Encuentro
2. Batalla contra el deseo
3. Huida
4. Sexo
5. Doble vida (mentira)
6. Culpa
7. Miedo (a perderlo todo)
8. Niños
9. Colapso
10. Decisión de estar juntos.

El final es positivo, pero es en los pasos previos cuando se da el combate entre razón y obsesión, la intriga que sostiene la historia: ¿cuál de los púgiles ganará? ¿El retraimiento hacia la vida anterior, lo que dicta la razón, o el impulso a una nueva vida, lo que dicta la obsesión?

The affair es una obra, como los ejemplos anteriores, de género dramático. Pero la infidelidad no siempre tiene que producirse en un drama intenso. Otros géneros tocan el conflicto. En el drama ligero *Pauline en la playa*, dirigida por Eric Rohmer en 1983, su autor explora la infidelidad “casual” de los amores de verano. El de su protagonista, Pauline, es Sylvain, un chico que le fue infiel con la vendedora de cacahuetes, mientras se desarrolla otra infidelidad, cuando su tía Marion hace sufrir a Pierre al enamorarse de Henry.

Woody Allen es un maestro en retratar este conflicto en diversos géneros. En el de la comedia destaca *Maridos y mujeres* (1992), la pareja formada por Gabe (Woody Allen) y Judy (Mia Farrow) se ve empujada a la infidelidad, en el caso de Gabe por una alumna (Juliette Davis) y en el de Judy por un nuevo conocido (Liam Neeson).

En otras dos películas, Allen toca la infidelidad con consecuencias más graves: en *Delitos y faltas* (1989), la ex amante del protagonista le amenaza con descubrir su relación a su mujer si no la abandona y, en cambio, él opta por asesinarla. En *Match point* (2005) la infidelidad también provoca el crimen de la amante, Nola (Scarlett Johansson), ya que el protagonista, Chris (Jonathan Rhys-Meyers), es un arribista que ha conseguido escalar socialmente gracias a su matrimonio con Chloe (Emily Mortimer).

Chris: Te he estado buscando.

Nola: He estado angustiada, quería estar a solas...

Chris: No quiero molestarte.

Nola: Necesito una copa.

Chris: Me gustas cuando bebes, te vuelves coqueta...

Nola: ¿En serio?

Chris: Sí, y segura.

Nola: No creo que hayas hecho bien siguiéndome hasta aquí.

Chris: ¿Te sientes culpable?

Nola: ¿Y tú? (*se besan*) No podemos hacer esto.

Chris: Ya lo sé.

Nola: Esto no lleva a ningún sitio.

La frase termina, como no podía ser de otra manera, con los amantes retozando, llevados por la pasión. El amor “prohibido” que es la infidelidad supone un aliciente –hay estudios científicos al respecto-, porque lo “prohibido” es, a la vez, conflicto y estímulo.

En el cine de Woody Allen, son ellas las que pagan por la pasión de ambos y ellos los que cometen actos desesperados por miedo a perder su status quo.

La infidelidad parece, en la mayoría de los casos, que, ya sea en un tono más frívolo o en otro más dramático, implica infelicidad. Y, aunque pueda ser un pecado venial por ser tan habitual, en los ejemplos citados es sufrido con verdadero cargo de conciencia. La censura moral más importante es la autocensura, y el enamorado infiel se tortura ante el temor de ser descubierto. La amante parece más bien una mujer (habitualmente son mujeres) sensual con la que liberar el deseo, mientras que la mujer significa status (familia, dinero, trabajo).

La infidelidad ya no es un tabú social, pero en una sociedad monogámica como la occidental, significa en la mayoría de los casos separación o divorcio, y el conflicto reside entonces en si “merece la pena” romper la relación anterior por una pasión amorosa.

3.9.1. El amor de pago o la prostitución.

El oficio más antiguo del mundo ha inspirado un sinfín de obras literarias y audiovisuales. La “doble moral” de la sociedad hace que sea una actividad aún marginal y, sin embargo, es una verdadera industria (en España, según el INE, supone un 0,35% del producto interior bruto).

El cine de Hollywood ha retratado la prostitución como tal actividad marginal, si exceptuamos el período anterior al Código Hays. En la época de la Depresión era común que las chicas pobres tuvieran que “lanzarse al arroyo” para sobrevivir. Por ejemplo, en *Carita de ángel (Baby Face)*, film dirigido por Alfred E. Green en 1933, su protagonista, Barbara Stanwick, era prostituida por su propio padre antes de comenzar a ascender en la escala social con la “promiscuidad de pago” que es la prostitución.

Pero Hollywood levantó la barrera del tabú social con las restricciones ya comentadas del Código Hays. Entonces, ya la prostitución fue tratada como pecado y como delincuencia, reflejada en ambientes sórdidos. Tuvieron que pasar muchas décadas hasta que en *Pretty Woman*, “blockbuster” (“taquillazo”) que dirigió Gary Marshall en 1990, se “glamouriza” a la prostituta en una versión modernizada del cuento de la Cenicienta, como expliqué anteriormente. El empaque hollywoodiense, al que ayudaba tanto el tono de comedia dramática como la presencia de los actores protagonistas (Richard Gere y Julia Roberts), totalmente alejados de la sordidez en este edulcorado “cuento de hadas”, hicieron de la película un fenómeno de masas. La prostituta ya no era una mujer depravada, si no una chica pobre pero terriblemente encantadora que trataba de “ganarse la vida” hasta que llegase el “príncipe azul” que la salvara.

Con más crudeza se ha tratado el tema en otras películas. La relación con una prostituta es un tema recurrente, tratado en diversos géneros. Enmarcada en el género del “neo-noir” está *Mona Lisa*, película dirigida por Neil Jordan en 1986, que cuenta la historia del chófer ex recluso George (Bob Hoskins), que se enamora de Simone (Cathy Tyson), prostituta de “alto standing”, a quien ayuda a encontrar a una amiga de la que está “enganchada”.

En *La isla (Seom)*, film surcoreano creado por Kim Ki-duk en 2000, la relación entre un asesino y una prostituta, dos seres aislados y dañados en un paisaje visualmente tan poético como violento, se va fraguando salvándose mutuamente del suicidio.

En la reciente *Shame*, drama de 2011 dirigido por Steve McQueen, el protagonista es un adicto al sexo que recurre a prostitutas, entre otros recursos (pornografía, etc). La película representa una reflexión sobre la vergüenza (la palabra que lo titula), ya que el protagonista vive con tormentosa autoflagelación su adicción e intenta, en vano, tener una pareja estable.

Si la prostituta ha sido, tradicionalmente, una mujer, ahora también el prostituto o gigoló es el protagonista de algunas películas y series recientes. La pionera fue *American gigoló*, dirigida en 1980 por Paul Schrader, en la que Julian (Richard Gere), un gigoló con éxito, mantiene una relación más allá de lo sexual con Michelle (Lauren Hutton), la esposa de un político. Su relación se hace más intensa, así como la implicación de Julian en una trama de asesinato del que terminará siendo acusado, para ser, en el último momento, salvado por una coartada que proporciona su enamorada Michelle.

En *Mi Idaho privado*, film dirigido por Gus van Sant en 1991, los protagonistas son dos chaperos con una clientela homosexual cuya amistad va más allá de ser meros colegas. En esta película “indie” (independiente) icónica

el conflicto no lo representa prostituirse, sino el viaje interior, paralelo al exterior (es una “road movie” o película de carretera) de los personajes, “outsiders” glorificados.

Como guionista, colaboré en el guión de *Lo mejor de Eva*, dirigida por Mariano Barroso en 2011. Para documentarme, entrevisté a un gigoló, pero fue realmente difícil encontrar prostitutos heterosexuales. En la película, el protagonista, interpretado por Miguel Ángel Silvestre, se gana bien la vida con su profesión, algo poco realista, pero efectivo dramáticamente. La prostitución del protagonista es, sin embargo, una excusa dramática para crear una trama de “thriller” ya que la historia cuenta cómo Eva (Leonor Watling), una juez rígida laboral y sexualmente se enamora de un gigoló, para finalmente descubrir que fue contratado por el mafioso al que está juzgando por el asesinato de una prostituta.



Lo mejor de Eva o cuando el conflicto amoroso pasa por el engaño.

También una serie de televisión, *Hung (Superdotado)*, emitida por HBO de 2009 a 2011, tiene, esta vez, en tono de comedia, a un gigoló como

personaje central, un entrenador que se gana un sobresueldo con su sobredotado pene.

El conflicto amoroso derivado de la prostitución es el de la vergüenza, ya que, aunque cada vez la prostituta esté más aceptada en nuestra sociedad, no lo está el cliente. Este debe vivir su relación con la prostituta en secreto y avergonzado, o al menos es así en varias versiones cinematográficas que he comentado. El tabú sigue vigente, en cierta medida, al menos mientras siga considerándose un delito, y mientras no siga estando “mal visto”.

3.10. El amor frente la adicción: la codependencia.

Como tratamos en el estereotipo de co-dependiente, la pareja del adicto, ya sea al sexo, al juego, al alcohol o a una droga, frecuentemente se convierte en co-dependiente.

El gran obstáculo en el conflicto amoroso de la relación entre adicto y codependiente es la propia sustancia. La prioridad del adicto es “alimentar al monstruo” consiguiendo la sustancia y, para ello, se valdrá de tantas artimañas como le sean necesarias. La confianza de su pareja se ve horadada y, con el tiempo, el afecto mermado. La pareja, entonces, sólo encuentra una solución: dejar al adicto mientras este no deje su adicción.

El cine ha retratado la adicción desde el clásico de Hollywood. Billy Wilder dirigió *Días sin huella* en 1945, en la que el protagonista, Don (Ray Milland), un escritor bebedor, llega a robar a su enamorada, Helen (Jane Wyman), pero esta se mantiene a su lado intentando que él abandone la adicción y escriba sobre ello.

Días de vino y rosas, el drama de Blake Edwards de 1962, nos muestra el alcoholismo femenino, por vez primera, en una historia de doble viaje al abismo de la dependencia, al contar cómo Joe (Jack Lemmon), un alcohólico, arrastra a su mujer Kristen (Lee Remick) a la adicción, para después desintoxicarse él pero no ella, pasando él a ser co-dependiente: “Eramos una pareja de borrachos en un mar de embriaguez y el barco se hundió pero yo me agarré a una tabla de salvación que impidió que me hundiera definitivamente y no he de soltarme ni por ti ni por nadie. Si tu quieres también puedes agarrarte pero solo hay sitio para tí y para mí, nada de tríos (él, ella y la botella)”, se sincera Joe con Kristen.



“Recoged las rosas mientras podáis, largos son los días de vino y rosas, de un nebuloso sueño, surge nuestro sendero. Y se pierde en otro sueño”, poema de Ernest Dawson.

Bajo el volcán, la película de John Huston que en 1984 adapta la novela homónima de Malcolm Lowry sobre un diplomático alcohólico, Geoffrey (Albert Finney), que está decidido a continuar con su adicción pese a los intentos de su ex mujer, Yvonne (Jacqueline Bisset). El cónsul que interpreta Finney es un epítome de la consciente autodestrucción. El propio Huston lo asociaba con el capitán Ahab de *Moby Dick*, cojo y ansioso de vengarse de la ballena: “Si algún personaje de mis películas se parece es El Cónsul, sería Ahab, que alza su puño al Dios maligno.”¹⁹

Diez años más tarde, *Cuando un hombre ama a una mujer*, drama suave de Luis Mandoki (1994) se centra en los denodados esfuerzos de un hombre enamorado (Andy García) por sacar a su pareja (Meg Ryan) de su alcoholismo, que está destruyendo a su familia, aparentemente feliz. La novedad es que es ella la alcohólica, y él, el co-dependiente.

¹⁹ <http://www.nytimes.com/1984/06/10/movies/a-portrayal-of-alcoholism-ignites-under-the-volcano.html?pagewanted=all>

El gran conflicto en estos dramas sobre el alcoholismo es, para el personaje no alcohólico, conseguir –normalmente, en vano- que su pareja deje la bebida. Esa “misión de rescate” puede llevar al co-dependiente a su propia destrucción.

La adicción a la droga destruye tanto a la pareja como lo hace el alcohol o cualquier otra adicción. Su traducción a la pantalla cuenta con dramas en los que el infierno de la droga es, de nuevo, el gran obstáculo de la relación amorosa.

En la droga, como en las demás adicciones, la pareja es la rescatadora del adicto, unas veces con éxito, otras, sin él.

En *El hombre del brazo de oro*, dirigido por Otto Preminger en 1955, el protagonista es un croupier ex heroinómano, Frankie (Frank Sinatra), que sale de la cárcel rehabilitado, pero se ve empujado por Zosch (Eleanor Parker), su manipuladora mujer –que finge estar inválida para provocar en Frankie un sentimiento de culpa que le permita controlarle- a volver a trabajar en el duro ambiente del juego y, con ello, a la adicción. El amor de una pasada relación, Molly (Kim Novak), le ayudará a salir de la espiral.

El amor es el gran desintoxicador, en muchos casos. Lo es pero, en ocasiones, es fuente de complicaciones. En *Días contados*, dirigida por Imanol Uribe en 1995, el conflicto amoroso en la pareja protagonista, un terrorista (Carmelo Gómez) y una joven prostituta drogadicta (Ruth Gabriel), estriba en el peligro que supone para el terrorista el ambiente que rodea a la joven, cuando uno de los drogadictos le reconoce ante la policía.

Un año después Danny Boyle filmaría *Trainspotting*, película de culto sobre un grupo de amigos heroinómanos en la que, nuevamente, el protagonista, Mark Renton (Ewan McGregor), enganchado, mantiene una

relación esporádica con una menor, Dianne (Kelly MacDonald), que terminará siendo una versión de “pepito grillo” tratando, en vano, de ayudarle a vencer la dependencia.

Diane: You can't stay in here all day dreaming about heroin and Ziggy Pop.

Mark Renton: It's Iggy Pop.

Diane: Whatever. I mean, the guy's dead anyway.

Mark Renton: Iggy Pop's not dead. He toured last year!

Parece que, al menos en el cine, las mujeres intentan hacer que los toxicómanos abandonen la dependencia, pero no siempre es así. Otra Diane (Kelly Lynch), esta vez también toxicómana, la novia de Bob Hughes (Matt Dillon), protagonista de la película que Gus van Sant filma en 1989, *Drugstore Cowboy*, en cambio, no desea que él deje las drogas porque ella tampoco lo desea pero termina apoyándole, sin por ello desintoxicarse ella.

En *Contra la pared* (2004, Fatih Akin), dos seres a la deriva, dos suicidas, el alcohólico y toxicómano Catih y Sibel, se encuentran para formar un matrimonio “de conveniencia” (para ella, significa la liberación de su familia, para él, quizá una oportunidad de hacer algo positivo). Ambos se enamoran, poco a poco, pero un desenlace trágico (provocado por los celos de él, ya que, al encontrarla con otro hombre, comete un crimen pasional) vuelve a separar sus destinos. De nuevo, el amor cura pero, en este caso, también desata la tragedia.

Otra adicción es la relativamente reciente catalogada adicción al sexo, la llamada “hipersexualidad” (“ninfomanía” en las mujeres y “satiriasis” en hombres). Es la versión patológica del estereotipo del “Don Juan” y también una variante de las adicciones recientemente trasladada al cine. En la ya mencionada *Shame*, la película dirigida por Steve McQueen en 2011, imposibilita al protagonista a mantener relación amorosa alguna, ese es su

conflicto. También, como sucede en la serie *Californication* (2007-2014), la serie creada por Tom Kapinos para Showtime, trae consigo problemas familiares para su protagonista (tener mayor custodia de su hija menor de edad).

Esta adicción al sexo ya fue tratada en 1999 en el thriller erótico español *Entre las piernas*, dirigida por Manuel Gómez Pereira, centrada en la relación entre dos adictos al sexo, Miranda (Victoria Abril) y Félix (Javier Bardem), ambos casados, que se conocen en una terapia y desarrollan una relación que es puesta en peligro por el descubrimiento del marido de Miranda, policía, de su relación y por la investigación de un asesinato.

Otras adicciones han tenido sus versiones cinematográficas y televisivas, como la adicción al juego, por ejemplo. En general, los rasgos comunes de todas ellas es que es la propia adicción la que plantea la dificultad para mantener una relación amorosa. La lucha entre amor y adicción es el conflicto al que se enfrenta la pareja, un conflicto que no ha cambiado con la sociedad, quizá al contrario, se ha acrecentado, ya que la tolerancia social a las adicciones (especialmente drogas “duras”) es cada vez menor.

3.11. El amor múltiple: el trío.

El triángulo, el “menage à trois”, es otro elemento clásico del conflicto amoroso: un miembro de una pareja se enamora con reciprocidad de un tercero. La coexistencia del trío hace que la relación se rompa o, por el contrario, termina siendo aceptado por todas las partes.

En el cine clásico hay abundancia de ejemplos, en los que dos mujeres se disputan el amor de un hombre (*Mogambo*, dirigida por John Ford en 1953) o dos hombres que se disputan el amor de una mujer (*Casablanca*, dirigida por Michael Curtiz en 1942).

El cine de autor, desde la “nouvelle vague”, ha tratado profusamente el tema, como en *Jules y Jim*, dirigida por Francois Truffaut en 1962, en la que dos amigos se enamoran de la misma mujer, aunque ella acabará decantándose –y casándose- por Jules.

En el cine español proliferan también los ejemplos de tríos. En *La buena estrella* (dirigida por Ricardo Franco en 1997), el trío es consentido por las tres partes, aunque se trate en realidad de una pareja que se ama pero se hace daño (Marina y Daniel) pero que cae bajo el paraguas protector de Rafael, quien trata de formar una familia con Marina y el hijo que esta espera de Daniel.

-Yo os quiero a los dos.

-Marina, eso es imposible.

-¿Qué es imposible?

-O le quieres a él o me quieres a mí.

-¿Por qué es imposible? A mi me pasa.

La buena estrella



Rafael “el manso”, carnicero impotente, debe compartir a Marina con su novio Daniel.

En *Castillos de cartón* (dirigida por Salvador García Ruiz en 2009), basado en un relato de Almudena Grandes, el trío protagonista vive una sintonía peculiar. Son jóvenes estudiantes de Bellas Artes, una chica y dos chicos, esta vez también un impotente, una frígida y un tercero que les ayuda y une sexualmente.

Vicky Cristina Barcelona, la película de Woody Allen rodada en 2008, muestra con uno de los triángulos más sexys del cine reciente, el formado por Penélope Cruz-Javier Bardem-Scarlett Johansson. En realidad, es la película de un cuarteto, porque son dos las amigas americanas, Vicky y Cristina, que se enamoran de Juan Antonio, de quien todavía está enamorada María Elena.



Un trío de ases cinematográfico (Cruz, Bardem y Johansson) para la única película de Woody Allen rodada en España.

En el mismo año, país de rodaje y temática, coincide la comedia de Joaquín Oristrell *Dieta mediterránea*, una historia de amor a tres bandas: Toni (Paco León) está casado con Sofía (Olivia Molina), cuando llega el tercero en discordia, Frank (Alfonso Bassave) que descubre el talento para la alta gastronomía de ella... y algo más, ya que se convierte en su amante. La atracción de los tres vértices compondrá un triángulo no del todo equilátero (la bisexualidad es masculina), pero que se va recomponiendo, para terminar felizmente.

Como vemos, el trío es frecuentemente tratado en comedias románticas, ya que da pie a diversas posibilidades amables del conflicto. Una de ellas, cuando el trío está formado por dos hombres y una mujer, es el embarazo y la previsible pregunta: “¿Quién es el padre?” Ese conflicto lo aborda *Three*, comedia alemana de 2010 dirigida por Tom Tykwer, que juega con los límites de la experimentación sexual y del consentimiento de la pareja.

En el trío, incluso en el consentido, es la exclusividad del amor aquello que provoca conflicto. El sentido de posesión juega en contra del equilibrio de la relación.

Si el trío es de una sola noche, entonces se anula el sentido de la posesión, pasa a tratarse de una opción sexual sin más.

Otro ejemplo de trío consentido es el que se acepta por motivos religiosos. La serie *Big Love*, emitida en EEUU en el canal HBO entre 2006 y 2011, refleja la vida de una familia de mormones en Utah en la que la poligamia está aceptada. Bill Henrickson, su protagonista, tiene tres mujeres que viven en una pequeña comunidad, aunque, de cara al exterior, debe fingir que únicamente tiene una mujer. En este caso, en el que la relación es consentida, el conflicto viene de la sociedad en la que viven, que ve con malos ojos la peculiaridad (y la ilegalidad) del triángulo.

Es, entonces, el trío, una forma más de relación amorosa, muy poco habitual, y socialmente vedada. Pero abre, sin duda, el campo, a la “sociedad pluriamorosa” que representa la poligamia.

3.12. El amor virtual.

En la época en que vivimos, tecnologizada, la eclosión de las relaciones virtuales (a través de internet, redes sociales, etc) está muy presente. Pero el conflicto está, muchas veces, en las posibilidades de engaño que tiene la red. El “dar gato por liebre” es algo habitual en las historias de amor virtual, en la vida misma, y en su representación en el cine.

Las historias de amor virtual cinematográficas suelen darse en el género del drama romántico o de la comedia romántica. Ejemplo de esta última es el “remake” que del clásico *El bazar de las sorpresas* dirigido por Ernst Lubisch en 1940 realizó la directora Nora Ephron, especialista en el género, en 1998 con *Tienes un e-mail*. Los protagonistas son Kathleen (Meg Ryan), propietaria de una pequeña librería, y Joe (Tom Hanks), dueño de una gran cadena, que en la vida real se enfrentan laboralmente por “orgullo y prejuicio” (también Ephron homenajea la novela de Jane Austen) mientras por internet desarrollan una relación anónima de enamoramiento.

Otro ejemplos de ligoteo “online” anónimo lo encontramos en *Closer*, el drama de 2004 dirigido por Mike Nichols. En esta, Daniel (Jude Law) “flirtea” en un chat con Larry (Clive Owen), fingiendo ser una mujer, Anna, y citándose en el acuario de Londres. Allí acudirá Larry pero se encontrará con la Anna real (Julia Roberts), con quien iniciará una relación.

El cine da un paso más allá en el tratamiento del amor virtual tratando el amor entre ser humano y robot, en el género fantástico. Ya fue precursora de ello la mítica *Blade Runner*, el clásico moderno de género negro-fantástico rodado en 1982 por Ridley Scott, en el que el policía Rick Deckard, (Harrison

Ford), mientras mantiene una investigación para encontrar a un replicante asesino huído, se enamora de Rachael (Sean Young) la joven secretaria de Tyrell, dueño de la corporación que fabrica replicantes, y que resulta ser ella misma una replicante experimental. Pese a los obstáculos, Rick y Rachael terminan huyendo juntos.



El amor entre replicante y humano no parece tener trabas físicas en Blade Runner.

En *Blade Runner*, el conflicto amoroso entre Deckard y Rachael es externo, derivado de los antagonistas que desean que la investigación de Deckard fracase, pero la propia Rachael se enfrenta a un conflicto interno, el de asumir su identidad replicante y no humana.

En *Her* (2013), el film de Spike Jonze, autor también de un guión original que ganó un premio Oscar, su protagonista, Theodore, que tiene un

trabajo virtual (es escritor de cartas), se encuentra, tras su separación, con el amor total en la voz de Samantha, que es una “compañera” nacida de un sistema de inteligencia artificial. La relación entre Theodore y Samantha, es la de un amor “fou” o loco, en el que él llega a un grado de intimidad con ella, no físico, pero sí químico, emocional, propio de una amante real. Ella (la voz de Scarlett Johanson) es su confidente, su amiga, su novia... Está presente en alma, pero no en cuerpo. “Siento que a ti puedo decirte cualquier cosa”, le confiesa Theodore. Ella parece despertar también al amor (“Me despertaste”, confiesa), aunque la propia Samantha se cuestiona: “¿Son sentimientos de verdad o son programación?”

La relación en *Her* entre hombre y robot, pese a ser virtual, representa la posibilidad de amor entre ambos en un futuro cercano. El gran inconveniente para santificarla en los altares de la iglesia del amor es el exclusivismo del amor “tradicional”. En un momento dado, Theodore, el protagonista, le pregunta a Samantha con cuántas personas se relaciona simultáneamente. Ella le contesta que 8316. Theodore le pregunta de cuántas está enamorada. Ella confiesa que... 641. El amor virtual no sólo no es exclusivo, es masivo. Y, claro, el ser humano no está (aún) preparado para compartir al ser amado con 641 personas.

La película española *10.000 Kms* dirigida en 2014 por Carlos Marqués-Marcet aborda el amor virtual desde la distancia impuesta. Una pareja, Álex (Natalia Tena) y Sergi (David Verdaguer), debe separarse la distancia que titula el film, la que hay entre Barcelona y Los Angeles, y proseguir su relación por Skype. La distancia física es el gran obstáculo para la pareja, que verá su relación deteriorarse, a pesar de que el otro está siempre presente virtualmente, pero la piel nunca se puede sustituir por la pantalla, ni siquiera en estos tiempos.

Las posibilidades de conflicto del amor virtual no han hecho más que abrirse. Seguramente la tecnología nos depara, al menos en el terreno de la ficción, interesantes sorpresas, en nuestra relación, por qué no afectiva, con un dispositivo electrónico, ya sea replicante, robot, etc. Este quizá sea el conflicto amoroso actual más incipiente y original.

4. CONCLUSIONES. La evolución de las historias de amor objeto de investigación y especulación sobre el futuro de estos mismos.

Hoy en día, la contracultura ya es parte de la cultura, la vanguardia es “mainstream” (literalmente traducido como “corriente principal”, aquella que es mayoritaria). La fagocitación de contenidos tan acelerada de las diversas plataformas audiovisuales provoca, a su vez, una fagocitación de representaciones acelerada. Dicha representación termina por pedir más contenidos, más historias, y el propio dinamismo del mercado retroalimenta el de la creación.

La televisión le ha ganado la partida a su hermano mayor, el cine, en cuanto a ser vanguardia de la representación de temas que hasta hace poco eran considerados tabú y que el cine “indie” o independiente ha destapado, llegando a un número importante pero muchísimo más minoritario que la televisión, aunque esta sea de pago. La oferta de plataformas por internet (Filmin y Netflix en España, y muchas más en Estados Unidos, pero, sobre todo, el mayor canal de difusión de contenidos por la red de hoy, YouTube), unida a la de la televisión de pago (Canal Plus Movistar en España) y a la oferta de los canales convencionales, permite segmentar la audiencia. Ya el “target” o público objetivo no tiene que ser generalista, ya se puede crear un producto de consumo minoritario pero selecto, algo así como la “alta costura” del audiovisual. Como en la industria de la moda, en el que el cazador de tendencias “roba ideas” a los modistas de alta costura, en el audiovisual ocurre lo mismo. Las leyes del mercado funcionan de la misma forma en todas las industrias, así que en el audiovisual se toman ideas, se rehacen, se franquician...

“No es TV, es HBO”, rezaba la publicidad del célebre canal de cable (Home Box Office es su nombre completo) en 1997, cuando dinamitaba la forma clásica de construir historias en televisión. Podemos considerar a un pionero del cine de autor norteamericano, David Lynch, como el padre de la primera serie creada a espaldas de la norma, *Twin Peaks*, comentada en esta tesis. Si el cine post-moderno reformula el clásico con su nueva receta alternativa, la televisión post-moderna sigue la misma estela. La mejor televisión, hoy, es de autor, en Estados Unidos y comienza a serlo en España. Las series son “creadas por”, tienen el “possessory credit” (así llamado el “título de crédito de posesión”, como el “una película de”) o la marca de su autor. Esto es gracias a que las series son de culto y sus creadores han merecido tal reconocimiento. El guionista-creador es también productor ejecutivo o “showrunner” (literalmente, el que dirige o manda la serie) y es su visión la que imprime sello de calidad (suerte de “denominación de origen”) al conjunto de episodios.

En televisión, ya sea por ondas, satélite o internet, hoy hay abundancia de temas “quirky” o “freaky”, extraños o extravagantes; hay, de hecho, un encumbramiento de lo raro. La subcultura “hipster” es un exponente de ello: estos jóvenes bohemios que reiutilizan y reciclan la iconografía de movimientos alternativos como el “beatnik”, el “hippie” o el “grunge”, integrándolos con una estética “vintage”, son ya personajes asimilados por la cultura dominante. Prueba de ello es que el partido político mayoritario más conservador de España, el Partido Popular, ha reclamado tener votantes “hipsters” en un spot de su campaña electoral de 2015, que termina con el lema: “Somos el partido más votado porque nos vota gente muy diferente. Piensa sin prejuicios”.

Aunque este ejemplo sea una mera herramienta de marketing, sirva para decir que la asimilación de lo raro es evidente. Faltaría aún una campaña

del Partido Popular reclamando tener votantes “gay” o transexuales, pero todo llegará... quizá. De momento, los grandes almacenes El Corte Inglés, caracterizados por un perfil tradicional (aunque sus lavabos y probadores hayan sido escenario de actos de “cruising” -o sexo en lugares públicos- gay), sorprendió también en 2015 al lanzar su primer anuncio “gay friendly” (amistoso hacia lo gay): “Cupido in love”. Si puede haber una muestra de normalización del colectivo homosexual es esta.



Cupido disfraza su flecha con gran puntería en esta publicidad “gay-friendly” de El Corte Inglés: Cupido in love.

Así, las barreras sociales son, a su vez, simples límites que van cayendo, como castillos de naipes. Los tabús son, entonces, meras restricciones, los escándalos se convierten en “tendencia” que alimenta publicitariamente los gustos de las masas y lo raro o “alternativo” se va instalando en el territorio de lo demandado y novedoso.

Como expuse en la introducción, los conflictos son la llama imprescindible que enciende el fuego dramático. Ese “poner en dificultades” la sociedad amorosa es, ahora, más difícil que nunca. La fuerza del conflicto es proporcional a la fuerza del obstáculo. ¿Cuál es el obstáculo principal, en qué residen hoy las fuerzas antagónicas?

Se sigue amando como se amaba antes. Sí, pero ante impedimentos débiles, la pasión parece decrecer. El amor se crece cuando el oponente es más fuerte, cuando la adversidad se hace mayor. Esa es la fuerza del conflicto.

Entonces, ¿son hoy más débiles los conflictos amorosos que antes? No, son simplemente distintos. Hoy nos enfrentamos a nuevos conflictos, derivados de las nuevas situaciones posibles de sociedad amorosa. Por un lado, los cambios han venido, en gran medida, de la transformación profunda que han experimentado las identidades de género y sus representaciones (como hemos recorrido en la tipografía de estereotipos). Ya parece superada la “lucha de sexos” y los roles masculino y femenino se redefinen, no en función de estándares fijos, sino circunstanciales.

También la pareja se redefine en la sociedad de hoy y en su representación audiovisual. Hoy, sin duda, la pareja está sometida, por el cambio de orden social, a menor presión exterior, y, en cambio, a mayor presión interior. Si Madame Bovary se enamorara hoy, las consecuencias morales serían otras. Se divorciaría y tendría una nueva pareja. La Madame Bovary del siglo XXI tendría que enfrentarse a un conflicto más sofisticado, enfrentándose, no al qué dirán, no a la ruptura, si no a sí misma.

Es el conflicto interno aquel que, sin duda, prevalece y prevalecerá en el conflicto amoroso. En la ya mencionada *La vida de Adèle*, película de 2013 dirigida por Abdellatif Kechiche, dos chicas, Adèle y Emma, se enamoran pero,

con el paso del tiempo, la relación se resiente y se rompe con una infidelidad. Adèle sigue obsesionada con Emma y desea recuperarla. En cambio, Emma sigue sintiendo pasión sexual por Adèle pero ha encontrado una familia en su nueva pareja y la hija de esta y no renunciará a ella por la pasión. En la no-pasión está la antagonista de la pasión.

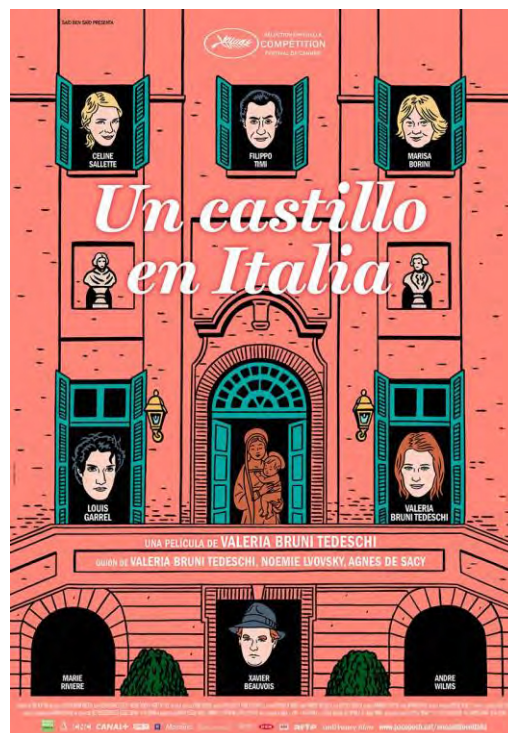


El título anglosajón de La vie d'Adèle, El azul es el color más cálido, es el del cómic en el que está basado el film, obra de Julie Maroh, su guionista, y que alude al pelo azul que luce Emma, la pasión de Adèle.

Los límites de la pareja son, hoy, fluídos, no estancos. “Deconstruir, explorar los límites, fenómenos tan omnipresentes en otros ámbitos de la vida social y relacional, alcanzan a la pareja. La pareja aparece como interrogante más que estructura que se da por sentada, espacio exploratorio más que de realización. La búsqueda de la identidad individual prevalece sobre la construcción de la pareja; no se realizan los individuos *dentro de* la pareja sino *confrontados a* ella, y la pareja funciona cada vez menos como meta y más bien como puesta al desnudo de sus propias disfunciones y de los fallos, las carencias, del individuo. Lo inmanente (la necesidad inmediata, la fuerza de las pulsiones) se impone sobre lo trascendente (la sublimación de los instintos, los

ideales, lo que guía y condiciona el recorrido existencial del sujeto)” (Imbert 2015, 1)

Entonces, se desguaza la pareja como vehículo sentimental necesario. De hecho, la pareja puede ser contraproducente, puede ser más fuente de problemas que de soluciones. ¿Para qué complicarse, entonces, la existencia, teniendo pareja “estable”? ¿Para formar un hogar, crear una familia? La familia llamada tradicional está al borde de la quiebra, al menos en su representación en el cine y la televisión postmoderna. Un ejemplo de ello (pero podemos encontrar centenares) es la película *Un castillo en Italia*, dirigida por Valeria Bruni-Tedeschi en 2014, una suerte de terapia autobiográfica filmada sobre la propia familia de la autora, que desmantela su patrimonio a la vez que sus relaciones.



Una madre religiosa, un hermano enfermo de SIDA, la ruina económica... La protagonista de Un castillo en Italia es la propia directora,

que cuenta su propia crisis vital en el extrarradio del amor –en ese sin pareja ni hijos-.

Otro ejemplo de desestructuración familiar es la serie de televisión *A dos metros bajo tierra* (2001-2005), creada por Alan Ball, guionista de *American Beauty* y creador de la serie *True Blood*, que significó un antes y un después de la representación de la familia americana en las series televisivas. Los Fisher, dueños de una funeraria en Los Angeles, son lo más lejano al prototipo de feliz familia de los suburbios que pueda imaginarse: la madre viuda viviendo aventuras amorosas, un hijo enamorado de una ninfómana conflictiva, un hijo gay que tiene relación con un prostituto, una hija adolescente que coquetea con las drogas... La fantasía idealizada de la familia choca con la realidad de la disfuncionalidad de las relaciones entre sus miembros.

Así, en esta sociedad y en su representación audiovisual, igual que pueden darse diversos tipos de relaciones amorosas, pueden darse nuevos tipos de familias (llámense alternativas -o, peyorativamente, desestructuradas-, ya sean monoparentales, homoparentales, etc) sin que la pareja sea necesaria.

Entonces, si no es necesario formar una pareja para formar una familia, ¿lo es para tener compañía? Esta puede venir de muy diversas fuentes, incluida la virtual. Los “soul mates” (compañeros del alma o “amigos del alma”) pueden cumplir esta función tanto como los “love mates” (parejas o “amigos del amor”).

La relación amorosa es, hoy más que nunca, una sociedad limitada con muchas posibilidades de disolverse. La meta ya no es el “Happy End”, que ha sido tradicionalmente la traducción del matrimonio hasta la muerte, de una relación estable y sin fecha de caducidad, o, como en el fin de los cuentos clásicos, “y vivieron felices y comieron perdices”.

¡El “Happy End” ha muerto, viva el “happy end”! El nuevo “happy end” es el sexual, es la satisfacción misma de la pasión amorosa, que ya asumimos como transitoria. La relación amorosa ya no se contempla como duradera, y aún menos como vitalicia. El amor dura lo que dura la pasión, sin voluntad intrínseca de mantenerse. Una vez desmontados los esquemas de representación del amor tradicional, derribando el muro de lo permitido, de lo consabido, del tabú, nos enfrentamos sin red al salto al vacío que supone la experiencia en los límites en la que el juego rompe definitivamente con lo establecido, con lo predecible. Es el acto de libertad suprema, cuando se ama en el vacío, por decisión propia o, porque, simplemente, no queda otro remedio: “*Amor interruptus* he llamado a estos amores que no pueden, no quieren (más o menos conscientemente) desarrollarse en la continuidad. (Imbert 2015, 5)”

El conflicto amoroso ya no necesita apoyarse en estructuras artificiales definibles –matrimonio, pareja de hecho, etc- para sostener dramáticamente la obra audiovisual. Ya no es imperativo que la relación amorosa vaya enfocada a la consecución de un objetivo. El objetivo es el momento mismo de la pasión, desestructurada y fluída, en el encuentro de las individualidades que luchan por preservar su integridad y por encontrar su identidad propia des-parejados, pero no solos.

En ocasiones, el encuentro casual sólo necesita de un espacio para producirse, porque la relación no tiene porqué, ni debe, extenderse en el espacio ni en el tiempo. Ya en 1999, en *Una relación privada* (dirigida por Frédéric Fonteyne), un hombre y una mujer se encuentran en la habitación de un hotel buscando exclusivamente el intercambio carnal. En otra habitación de un hotel, en 2010, se da ese casual intercambio carnal entre dos mujeres, una lesbiana y

otra heterosexual, en *Room in Rome (Habitación en Roma)*, dirigida por Julio Médem en 2014.



Cuando un encuentro deviene en pasión, no lo hace forzosamente en relación.

Ese efecto-droga del amor confiere a la relación un halo de alienación, una experiencia en los límites. La búsqueda hedonista del éxtasis va, también, pareja a la búsqueda de la propia identidad. La reflexión identitaria es tema principal del cine y de la televisión de última generación, y esa reflexión es la parte hundida del iceberg que es el conflicto. En la superficie está la secuencia dramática por excelencia, que ya expuse en el epígrafe dedicado al conflicto y que aquí recuerdo:

ACTO 1

Detonante-establecimiento del objetivo-obstáculo-conflicto

ACTO 2

Obstáculos-superación de obstáculos-crisis

ACTO 3

Clímax-relajación del conflicto y desenlace

Adaptando el esquema de la estructura de tres actos a la historia romántica y al conflicto amoroso, este resultaría así, como ya expuse y aquí recuerdo:

ACTO 1

Enamoramiento-objeto del amor-antagonista-dificultad para conseguir el objeto del amor

ACTO 2

Obstáculos para conseguir el objeto del amor-superación de los obstáculos para conseguir el objeto del amor- crisis en las expectativas de superación del objeto amoroso

ACTO 3

Clímax al conseguir el objeto del amor-relajación en las dificultades-happy end

Después de lo expuesto en esta tesis, quisiera revisar el esquema anterior y argumentar que hay un doble conflicto en el conflicto amoroso, dividido, como en un iceberg, en superficie y parte hundida. Mientras que en la superficie estaría el esquema de historia romántica y conflicto amoroso clásico, en la parte hundida del iceberg está el sub-conflicto, el llamado conflicto interno, que aborda el conflicto identitario y la pasión en los límites. Así, este sería el esquema revisado de la historia de amor y el conflicto amoroso en la ficción cinematográfica y televisiva de hoy:

ACTO 1

Superficie: Enamoramiento-objeto del amor-antagonista-dificultad para conseguir el objeto del amor

Parte hundida: Pasión-objeto peculiar en los límites de la pasión-reconocimiento de una pasión amorosa peculiar -dificultad para aceptar la peculiaridad del objeto en los límites de la pasión

ACTO 2

Superficie: Obstáculos para conseguir el objeto del amor-superación de los obstáculos para conseguir el objeto del amor- crisis en las expectativas de superación del objeto amoroso

Parte hundida: Dudas en los límites de la pasión-superación de las dudas en los límites de la pasión-crisis en las expectativas de superación de los límites

ACTO 3

Superficie: clímax al conseguir el objeto del amor-relajación en las dificultades-happy end sexual

Parte hundida: clímax en la consecución de la pasión-relajación de los límites de la pasión-happy end afectivo

En este esquema utilizo los términos “objeto peculiar” como sinónimo de distinto, no necesariamente marginal o tabú. Los límites de la pasión son, no el marco legal ni social, sino el juego del individuo en lucha consigo mismo por superar, o al menos, confrontar sus tabús internos, necesariamente ligados al conflicto amoroso que soporta el entramado dramático.

Esa confrontación es necesaria para entrar en el “cine de riesgo” que es el que practica el cine postmoderno. Sin ataduras ni arneses, el conflicto es el salto

al vacío del trapecio interno. ¿Qué queda entonces del conflicto amoroso? ¿Se ha reducido entonces a la mínima expresión? Al contrario, yo diría que el proceso pasa por la profundización del conflicto, del iceberg dramático, y que este se ha agigantado. El conflicto dramático está, como no puede ser de otra manera, ligado a los conflictos a los que nos enfrentamos en la sociedad de hoy. No son conflictos nuevos, lo que sí es novedoso es la libertad para afrontarlos (esas experiencias “en los límites”) y, sobre todo, el mayor nivel de autoconocimiento (que abordan los conflictos identitarios). Esa necesidad de auto-conocimiento, además, se vuelca al espectador, que se ve enfrentado a la necesidad de la reflexión, ya no es suficiente la comodidad pasiva de la butaca, al espectador se le activa mucho más el hipotálamo, porque, aunque lo que ve es más incómodo, más difícil de digerir, es también más estimulante.

La consecuencia de esa exploración en los límites de la identidad del individuo y también de la evolución de las identidades de género es ese cine “extremo”, alejado de lo que, hasta hace unos años, era considerado convencional. El cine y la televisión postmodernos han roto con los prejuicios sobre lo extraño y el tabú, normalizando los temas y los conflictos. Lo que antes eran consideradas como perversiones son ahora simplemente opciones. Se han despatologizado o desdiabolizado, así, la mayoría de los temas y los conflictos.

En cuanto a la tipología de conflictos amorosos recorridos anteriormente, trataré de desgranar esquemáticamente su evolución y la situación actual de los mismos:

- 1) El amor frente a las diferencia de clase: es un conflicto que sólo encuentra sentido en sociedades inamovibles, y va quedando restringido al género histórico o de época (donde persistían las

diferencias debido a un sistema de clases estanco) y a la comedia (donde los personajes son más estereotipados y extremos)

- 2) El amor frente a las diferencia de raza: es otro conflicto que estuvo más vigente en otros tiempos (representado en el cine clásico norteamericano) que hoy, cuando ha entrado en desuso, pese a que aún persisten el racismo y la xenofobia en nuestra sociedad, queda limitado a los géneros histórico, drama de conflictos sociales y a la comedia histriónica, donde se tratan personajes muy conservadores hacia los que no se pretende obtener la empatía del espectador.
- 3) El amor frente a las diferencias de culturas: como en el caso anterior, el conflicto funciona en la actualidad en el género de la comedia, utilizando clichés regionales muy marcados.
- 4) El amor frente a las diferencias de creencias religiosas: este conflicto también ha ido perdiendo fuelle, según la religión en Occidente ha ido perdiendo peso. Sin embargo, persiste en grupos fundamentalistas, retratados en el género dramático (a través de musulmanes occidentalizados que deben enfrentarse al rigor del fundamentalismo), y en los propios profesionales de la fe (en este caso cristiana o católica), sacerdotes y monjas, que deben confrontar el voto de castidad y la inclinación homosexual.
- 5) El amor patológico o parafilico: en algunos casos, el amor parafilico va siendo aceptado por el cine y la televisión “mainstream” (corriente principal, destinada al gran público), en otras, se mantiene en los circuitos minoritarios del cine de autor o independiente. En todo caso, la exhibición audiovisual de parafilias es cada vez más común y menos

rara. Comentaré la evolución y situación actual de las distintas parafilias listadas en la tipología.

- a) El sadismo: los conflictos amorosos derivados de esta parafilia han pasado de la marginalidad a la glamourización, con la estilización de las prácticas suaves (sado, bondage) que encuentra últimamente en su representación audiovisual. Las versiones más violentas siguen siendo, claro está, minoritarias en el caso del “hardcore”, excepto en el género de terror, que cuenta con un gran número de adeptos.
- b) El masoquismo: ha vivido el mismo proceso que lo anterior.
- c) El voyerismo: los conflictos amorosos derivados de esta parafilia han pasado de estar relacionados con la psicopatía a tratarse de forma venial. Vivimos en una sociedad de “mirones” en la que internet es el gran “peep-show” global.
- d) Vampirismo: los conflictos amorosos derivados del vampirismo eran tratados en una “serie B” muy minoritaria, mientras que actualmente son tendencia, han entrado en el “mainstream” haciéndose “cool” (guays) para los adolescentes, el público más consumidor de cine.
- e) Zoofilia: las restricciones legales y la nula aceptación social de la zoofilia hacen que los conflictos amorosos derivados de esta parafilia sean hoy minoritarios o marginales, salvo algún caso en el que se le den un tratamiento ligero en el género de la comedia.
- f) Necrofilia: ocurre como con la zoofilia, se trata de una práctica vedada socialmente y los conflictos derivados de ella son minoritarios, incluso en el cine de terror.

- g) Otras parafilias: las no descritas son las más minoritarias, tanto en su práctica como en su representación, dando lugar a conflictos amorosos variados, algunos más escabrosos que otros, y que generalmente se tratan en el género dramático dentro del cine de autor o independiente. El caso del género de terror requiere mención aparte, ya que también escarba en las parafilias y tiene sus circuitos propios, en los que se tiene mejor o peor acogida, en función del tema, director, etc.
- 6) El amor prohibido por los menores: el conflicto amoroso entre adultos y menores de edad está, sino legalmente penado, sí socialmente marginado. Los dos casos más generalizados son los que he tratado:
- a) Incesto: al tratarse de un abuso sexual, hay “tolerancia cero”, lo que da lugar a su representación en películas dramáticas enmarcadas, generalmente, en el cine de autor o independiente.
- b) Pedofilia: la pedofilia “platónica” es menos dura, especialmente si está tratada en el género de la comedia, pero, en el género dramático, es frecuente la representación de su versión más violenta, la pederastia.
- 7) El amor fuera de la ley: el conflicto amoroso entre criminal y “civil” ha sido tratado desde el cine clásico en el género negro. El “glamour” está asociado a la estética del género y a los estereotipos que trata (incluido el de la “femme fatale”). Los conflictos han permanecido intactos en el cine “neo-noir” y también en el thriller. Dentro de este último género, el cine y la televisión actuales trata “out-laws”, personajes fuera de la ley, con un perfil más siniestro pero un filtro igualmente glamouroso. Hablo de los psicópatas, personajes ya

integrados en nuestra cultura audiovisual que, pese a sus características peculiares, entablan relaciones amorosas.

- 8) Amor homosexual y bisexual: el conflicto amoroso del homosexual y bisexual, escondido o “en el armario” durante décadas, en la sociedad y en el cine, está hoy en día muy rebajado, por una tolerancia mucho mayor en nuestra sociedad hacia este amor, tan lícito como cualquier otro. Tanto es así, que desde el propio colectivo LGTB se alerta del peligro de la “homonormatividad” (normas o sistemas de conducta que rigen la sociedad homosexual) que la haría tan estándar y excluyente como la “heteronormatividad” (normas o sistemas de conducta que rigen la sociedad heterosexual).

Sin embargo, existe una revisión cinematográfica de los conflictos amorosos homosexuales en otros períodos, tratándose de un subgénero “de época gay” (películas de temática homosexual que se desarrollan en el pasado) en tono generalmente dramático.

- a) La paradoja transgénero: el conflicto en el amor transexual merece capítulo aparte, ya que la transexualidad ha sido –y me atrevería a decir que sigue siendo- la opción sexual más estigmatizada del colectivo LGBT y, por tanto, menos representada en el cine. Sin embargo, o precisamente por ello, en los últimos tiempos hay un aluvión de películas y series televisivas que lo tratan, una “segunda salida del armario” para este colectivo.
- 9) El amor no exclusivo o infiel: las posibilidades dramáticas de este conflicto, tan viejo como el mundo, son infinitas. El conflicto amoroso de la infidelidad, con los celos como emoción principal, persiste y persistirá, ya que en nuestra cultura monógama –que no en nuestra

naturaleza, aunque hay teorías para todos los gustos- aún no es una opción normalizada. El conflicto del amor infiel sí encuentra, en el audiovisual actual, posibilidades distintas, como la del amor infiel homosexual o la infidelidad recíproca en la pareja.

a) El amor de pago o la prostitución: este implica, forzosamente, la no exclusividad, al menos de la prostituta, aunque, frecuentemente, el cliente está casado y practica la infidelidad con la prostituta –remunerada, pero infidelidad al fin y al cabo-. El llamado el oficio más antiguo del mundo plantea conflictos amorosos que han sido planteados, con mayor o menor sutileza, en el cine y la televisión. Pero la prostituta, tratada como mujer despreciable, adquiere ahora otro carisma. Mientras en la sociedad actual se discute la legalización de la prostitución, en el cine actual se produce la “normalización” de la prostitución, con personajes atractivos e incluso “glamourosos”. Otra novedad es la incorporación de personajes masculinos, de “gigolós” o “chaperos”, que practican la prostitución con mujeres o con hombres, y que se da, tanto en el género de la comedia como en el thriller.

10) El amor frente a la adicción o la codependencia: la adicción es el tercer personaje que llega a una relación amorosa y la fuente principal del conflicto amoroso. Ha recibido tratamiento cinematográfico desde el cine mudo, especialmente el alcoholismo, para después ser tratadas la adicción a otras sustancias, frecuentemente en dramas de denuncia. Como la tolerancia social hacia las drogas duras –dejando fuera la persimidad hacia el alcohol y los fármacos- es menor en la sociedad

actual, pero su consumo es cada vez más elevado –especialmente la cocaína y las drogas de síntesis-, el retrato audiovisual de la adicción es cada vez más explícito y, en muchas ocasiones, sin que vaya acompañado de un mensaje censorador.

- 11) El amor múltiple o el trío: la fantasía masculina por excelencia es también fuente de conflictos amorosos, ya que, una cosa es fantasear y otra muy distinta practicar. El trío choca con los sentimientos posesivos y aboca la relación múltiple al fracaso, aunque no siempre. En el cine actual se tratan los conflictos amorosos del amor múltiple con desinhibición novedosa, ya se trate del trío o del amor poligámico.
- 12) El amor virtual: la tecnología abre muchas puertas a las posibilidades dramáticas del conflicto amoroso, y no sólo en el género fantástico, también en la comedia romántica o en el cine de autor. Este es un tipo relativamente novedoso de conflicto, que se va incorporando, como lo hace en nuestras vidas, en nuestras obras audiovisuales.

Como en el caso de los estereotipos, me planteo hacia dónde se dirige la evolución de los conflictos amorosos expuestos en el cine, la televisión y las nuevas pantallas del futuro. Aunque entre en el terreno de la hipótesis, existen factores suficientes para prever los caminos que tomará el conflicto amoroso en algunos de los distintos tipos que he tratado, teniendo en cuenta la evolución de los patrones culturales, de las identidades de género, e incidiendo especialmente en la progresiva caída de barreras sociales o tabús y en la tendencia hacia la volatilidad o la fugacidad de la relación amorosa hoy en día:

- 1) El amor frente a las diferencia de clase: el conflicto amoroso rozará la extinción, al considerarse ridículo y “políticamente incorrecto” (o la etiqueta equivalente que se utilice en el futuro).

Siguiendo la tendencia actual, sólo se seguirá utilizando en obras del género histórico o de época.

- 2) El amor frente a las diferencia de raza: como en el caso anterior, el conflicto amoroso quedará obsoleto y relegado al pasado.
- 3) El amor frente a las diferencias de culturas: como las diferencias culturales permanecen en nuestra sociedad, especialmente las derivadas de las idiosincrasias nacionales, e incluso se acrecentan con los extremismos, le auguro a este conflicto amoroso una cierta salud, sobre todo en el género de la comedia romántica, ya que, de hecho, sólo en la comedia tiene y puede seguir teniendo buenos réditos, siempre que no se agote la parodia de los clichés.
- 4) El amor frente a las diferencias de creencias religiosas: el conflicto amoroso por diferencias religiosas permanecerá entre Oriente y Occidente, mientras persistan los extremismos, tanto en un lado (fundamentalismos islámico o hebreo) como en el otro (movimientos ultracatólicos). También cabe esperar una cierta evolución, social y en su representación audiovisual, en las propias religiones occidentales, porque la renovación necesaria de la Iglesia Católica nos puede deparar sorpresas (como el matrimonio dentro del sacerdocio o el sacerdocio femenino, largamente reivindicados por los colectivos más aperturistas de la Iglesia Católica) y, por consiguiente, nuevas posibilidades dramáticas.
- 5) El amor patológico o parafilico: las parafilias serán –y, de hecho, son- tratadas en el cine, la televisión y las nuevas pantallas, cada vez con más frecuencia y con más naturalidad, aunque algunas de ellas continuarán marginadas o directamente censuradas.

- a) El sadismo: continuarán versiones “hardcore”, combinadas con otras parafilias, para públicos minoritarios, en los géneros erótico, thriller y terror. En cambio, gozará de mayor normalización en sus versiones “soft” o suaves, en los géneros dramático y cómico.
 - b) El masoquismo: ocurrirá lo mismo, continuarán versiones “hardcore” y se relajará su práctica más blanda.
 - c) El voyerismo: generará mayores posibilidades de conflicto, en una sociedad “de mirones” donde reina la sobreestimulación visual. El voyerismo puede tener nuevas posibilidades con la utilización de nuevas tecnologías.
 - d) Vampirismo: en el género fantástico o de terror, continuarán generando conflicto, pero serán personajes menos “freakies” o raros por sobrerrepresentación del género.
 - e) Zoofilia: puede ser aún más tabú, gracias al activismo creciente de los grupos de maltrato animal, tanto en la sociedad como en el audiovisual.
 - f) Necrofilia: los conflictos amorosos derivados de esta parafilia serán tratados minoritariamente en el cine fantástico y en el de terror.
 - g) Otras parafilias: se incorporarán nuevas parafilias a las obras audiovisuales, generando nuevos conflictos amorosos, que serán tratadas como peculiaridades o desórdenes de la personalidad.
- 6) El amor prohibido por los menores: si la ley se hace cada vez más restrictiva, también lo hará el audiovisual en el tratamiento del

conflicto amoroso derivado de este “amor” desigual que suele ser entendido como abuso.

a) Incesto: se tratará sólo en dramas de denuncia.

h) Pedofilia: su versión suave o “platónica” será menos tolerada y la más fuerte, la pederastia, totalmente estigmatizada y también tratada únicamente en dramas de denuncia.

7) El amor fuera de la ley: seguirá generando conflictos amorosos, en los géneros de la comedia, el “neo-noir” y el drama, así como en la hibridación de géneros.

8) Amor homosexual y bisexual: los conflictos amorosos derivados de las relaciones homosexuales y bisexuales se equiparán a los de las relaciones heterosexuales, planteando los obstáculos en los mismos términos. Los conflictos amorosos derivados de la marginalidad de la homosexualidad sólo permanecerán en el género histórico o de época.

a) La paradoja transgénero: la transexualidad quedará equiparada progresivamente a la homosexualidad, de tal forma que los conflictos amorosos derivados de ella se equiparán a los de heterosexuales y homosexuales. Incluso, puede darse una “transexnormatividad” que estandarice los usos y costumbres del colectivo “trans”.

9) El amor no exclusivo o infiel: seguirá generando conflictos amorosos mientras siga existiendo el vínculo formal de la pareja (ya sea matrimonio, de hecho, etc), ya que con él perviven la posesión y los celos. Pero se explorarán nuevas formas de infidelidad, como la bisexual, etc.

- a) El amor de pago o la prostitución: al relajarse la censura moral y la prohibición legal –en algunos países- sobre la prostitución, esta pasará a ser una opción más de amor, en algunos casos.
- 10) El amor frente a la adicción o la codependencia: se tratarán cada vez más adicciones, que generarán nuevos conflictos amorosos. Mientras haya adicción, hay conflicto.
- 11) El amor múltiple o el trío: se formularán cada vez más posibilidades de amor múltiple, el llamado “poliamor”, creando nuevos conflictos amorosos derivados de él o variaciones de los ya existentes.
- 12) El amor virtual: se multiplicarán los conflictos derivados de la mayor utilización de dispositivos tecnológicos y de las infinitas posibilidades de la robótica y la inteligencia artificial.

Este repaso actual y posible en un futuro cercano de la tipología cierra esta tesis, que pretende ser de utilidad, tanto para el estudio de estereotipos de ficción y su evolución, base de la creación dramática de personajes, como para el estudio del conflicto amoroso y su evolución, base de la creación dramática en las historias de amor del cine, la televisión y las nuevas pantallas.

ANEXO 1. LOS GUIONISTAS REFLEXIONAN SOBRE EL CONFLICTO AMOROSO HOY:

Para concluir con el análisis sobre el conflicto amoroso, he realizado una encuesta a compañeros de profesión, guionistas y directores con gran reputación profesional y un especial interés en sus obras en tratar el conflicto amoroso (algunas de las cuales analizo en la tesis, como *Los lunes al sol*, *Entre las piernas*, *A mi madre le gustan las mujeres*, *Lo mejor de Eva* o *Dieta mediterránea*), solicitándoles una breve reflexión sobre la situación, los límites y su interés como creadores en el conflicto amoroso en la actualidad.

Aunque las respuestas son, naturalmente, variadas, coinciden en la falta de límites en el conflicto amoroso. Como expresa **Mariano Barroso** (director y guionista de *Todas las mujeres* -2013-, premio Goya al mejor guión adaptado, *Lo mejor de Eva* -2011-, *Los lobos de Washington* -1999-, *Éxtasis* -1995- o *Mi hermano del alma* -1993-, premio Goya a la mejor dirección novel): “Decía Kundera que “...todo en este mundo está perdonado de antemano, y por tanto, todo cínicamente permitido.” Estoy totalmente de acuerdo. Es decir, no hay límites, solo opciones personales. Conozco relaciones instaladas en un conflicto permanente que roza la violencia -y a veces se adentra en ella-, y también quien vive en una calma chicha presidida por la negación y el no querer saber. No hay límites.”

Yolanda García Serrano, guionista de películas que tratan el amor y el sexo como temas principales, con títulos como *¿Por qué lo llaman amor*

cuando quieren decir sexo?- 1993-, *El amor perjudica seriamente la salud* - 1996- , *Entre las piernas* -1999- (las tres dirigidas por Manuel Gómez-Pereira) o *Dieta mediterránea* -2008, dirigida por Joaquín Oristrell- y autora de obras teatrales que tocan los mismos temas –como la adaptación teatral de *En la cama*, película del chileno Matías Bize de 2005-, opina que aún persiste el conflicto amoroso en la sociedad actual:

“El conflicto amoroso sigue existiendo, a pesar de las barreras que ya se han derribado.

Podemos encontrar dificultades en las relaciones amorosas basadas en:

- Diferentes religiones.
- Diferentes clases sociales.
- Diferentes culturas.
- Diferentes edades.
- Problemas económicos derivados de la crisis (uno tiene que marcharse al extranjero con una oferta de trabajo mientras el otro lo tiene en el país de residencia)
- Problemas familiares (los padres se niegan a que su hijo/a se vaya con una determinada persona que consideran inadecuada)
- Problemas profesionales (uno es agente de la ley mientras el otro es un delincuente)

Y más opciones que encontraremos si nos ponemos a buscarlas.

¿Y por qué? Porque el ser humano se compone de conflicto, verbo y predicado.”

A cada creador le interesan unos u otros temas en el conflicto amoroso.

Ignacio del Moral, reputado autor teatral y guionista de cine y televisión (sus títulos incluyen *Bwana* -1996-, *Los lunes al sol* -2002-, *La voz dormida* -2011- o

Las aventuras de Tadeo Jones -2012-, premio Goya al mejor guión adaptado, y de series como *Farmacia de Guardia* o *Cuéntame como pasó*), se decanta por temas maduros: “Dejando aparte los eternos celos, siempre vigentes, me parecen interesantes los problemas derivados del paso del tiempo, la no aceptación de la edad, el cansancio, la pérdida de ilusión... La vida misma, vaya.”

La guionista y directora **Daniela Fejerman**, también especialista en el género de la comedia romántica (con títulos como *A mi madre le gustan las mujeres* -2001-, *Sémen, una historia de amor* -2005-, ambas coescritas y codirigidas con Inés París, *7 minutos* -2009- o la más reciente, el drama *La adopción*-) coincide en opinar que todavía hay muchas posibilidades de abordar el conflicto romántico: “Es verdad que parece que ya no quedan obstáculos para crear una comedia romántica. Y es que el propio género tiende a agotarse en fórmulas convencionales. Sin embargo, creo que es posible seguir explorando conflictos amorosos en la ficción. La herencia de la "comedia romántica desencantada" que inauguró Woody Allen aún tiene mucho camino por explorar. A mí, particularmente, me interesan las contradicciones y conflictos derivados precisamente de las formas alternativas de familia y de maternidad/paternidad.”

Carlos Asorey Brey, guionista con una carrera consolidada y obras como *Cha-cha-chá* -1998-, *Eres mi héroe* -2003- *As Esmorga* -2014- y dilatada experiencia en televisión, cree que el conflicto amoroso depende del comportamiento de los amantes: “Tal y como yo lo entiendo, el conflicto como tal no tiene límites. Lo que lo tiene es el comportamiento de los amantes que viven ese conflicto. Las situaciones conflictivas en el amor, que pienso que exige

marcar límites claros para sus protagonistas (tanto en la realidad como en la ficción, aunque ésta pueda y hasta deba exponerlas) son tres, si no me olvido de alguna:

La violencia en el amor. Aunque son términos contradictorios; la violencia es la antítesis del amor: si hay violencia, no hay amor (se pongan como se pongan "los personajes"). El conflicto "amoroso" es inexistente como tal, al no haber amor. Concluye al nacer, con la disolución de la relación falsamente amorosa.

La relación amorosa de un adulto con un menor de edad. El conflicto dentro del conflicto es dónde se fija el límite de edad. Un adulto con un niño/a es, en todo caso, el límite. Y no siendo consentido, entra en el apartado anterior.

En otro sentido, tal vez con límites más difusos (siendo entre adultos que consienten, claro), siempre ha sido muy delicado y "tabú", tanto en la realidad como en la ficción, el conflicto amoroso de una relación incestuosa (con parentesco cercano entre los amantes)."

Curiosamente, dos guionistas coinciden en que la situación económica es, hoy en día, una de las principales fuentes de conflicto posibles en las historias de amor. **Clara Pérez Escrivá**, guionista de *Pídele cuentas al Rey* -1999- o *Salvajes* -2001, premio Goya al mejor guión adaptado-, cree que "hubo un momento en que parecía que el conflicto tenía que ver con los roles hombre/mujer que habían cambiado y los hombres y mujeres podían sentirse desubicados. A estas alturas no sé si lo que uno se cuestiona directamente es si unirte a otra persona de manera estable y permanente tiene sentido, habida cuenta de que ya lo de procrear no es la finalidad de esa unión, de que las dos partes pueden ser independientes económicamente y de que uno puede cambiar

de vida con más facilidad que antaño, y a varias vidas, puedes pensar en varias parejas.”

En línea parecida, **Miguel Ángel Sánchez**, guionista de cine y televisión y autor teatral (último premio Max revelación por su obra *Ejecución hipotecaria*) cree que en las contradicciones de esta sociedad se sustenta el conflicto amoroso: “En una época donde el paro es una de las mayores lacras sociales, él, o ella, dependen económicamente de su pareja, y no se atreven a dejarla. O existe una discordancia en su relación: Se gustan el uno al otro en el terreno sexual, pero no se soportan fuera de la cama, o, por el contrario, después de una relación de años, él o ella se sienten muy unidos a su pareja, a la que atan vínculos profundos, aunque mantengan relaciones sexuales con un/a amante.”

ANEXO 2. BIBLIOGRAFÍA:

ACHER, Gabriela (2005) *El príncipe azul destiñe*. Madrid, La Esfera de los Libros.

AKASS, Kim y McCABE, Janet (2004) *Reading Sex and the City*. New York, Tauris.

AKASS, Kim y McCABE, Janet (2006) *Desperate housewives. Beyond the white picket fence*. New York, Tauris.

ALEXANDER, Meena (1989) *Women in romanticism: Mary Wollstonecraft, Dorothy Wordsworth, and Mary Shelley*. Savage, Maryland, Barnes & Noble Books.

ALTMAN, Rick (2000) *Los géneros cinematográficos*. Barcelona, Paidós,

ANÓNIMO. (1990) *Kamasutra*. Caracas, Ediciones Barnaven, C.A.

AMIS, Martin (2003) *La guerra contra el cliché*. Barcelona, Editorial Anagrama.

APARICI, Pilar y GIMENO, Isabel (1996) *Literatura menor del s. XIX: una antología de la novela del folletín*. Barcelona, Anthropos.

ARISTÓTELES (2002) *Poética*. (Edición de Salvador Mas). Madrid, Editorial Biblioteca Nueva.

AUSTEN (1985) *Pride and prejudice*. London, Penguin.

BALLÓ, Jordi y PÉREZ, Xavier (1997). *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Barcelona, Anagrama.

- BALLÓ, Jordi y PÉREZ, Xavier (2005). *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición*. Barcelona, Anagrama.
- BARING, Anne y CASHFORD, Jules (2005) *El mito de la diosa: evolución de una imagen*. Madrid, Siruela.
- BAUMAN, ZYGMUNT (2005): *Ambivalencia y modernidad*. Anthropos. Barcelona.
- BEATTIE, Melody (1992) *Codependent No More. How to Stop Controlling Others and Start Caring for Yourself*. San Francisco, Harper San Francisco.
- BETTELHEIM, Bruno (1990) *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona, Crítica.
- BLESSING, Kimberly A. y TUDICO, Paul J. (2005) *Movies and the Meaning of Life: Philosophers Take on Hollywood*. Chicago, Open Court Press.
- BLOCH, R. Howard (1991) *Medieval Misogyny and the Invention of Western Romantic Love*. , Chicago, University of Chicago Press.
- BODGANOVICH, Peter (1997) *Who the devil made it. Conversations with legendary film directors*. New York, Ballantine Books.
- BOGART, Anne (2004) *A director prepares. Seven essays on art and theatre*. New York, Routledge.
- BOOKER, Christopher (2004) *The seven basic plots: why we tell stories*. London, Continuum International.
- BORNAY, Erika (1998) *Las hijas de Lilith*. Madrid, Cátedra.
- BOU, Núria y PÉREZ, Xavier (2000). *El tiempo del héroe. Épica y masculinidad en el cine de Hollywood*. Barcelona, Paidós comunicación.
- BRODE, Douglas (2005) *Multiculturalism and the Mouse: race and sex in Disney entertainment*. Austin, University of Texas Press.

- BRONFEN, Elizabeth (1998) *The Knotted Subject: Hysteria and Its Discontents*. Princeton, Boston, Princeton University Press.
- BRONTË, Emily (1981) *Wuthering Heights*. New York, Bantam Books.
- BUÑUEL, Luis (2001) *Mi último suspiro*. Barcelona, Plaza & Janés.
- BUTLER, Alison (2002) *The contested screen. Woman's cinema*. London, Wallflower Press.
- CALAME, Claude (1999) *The poetics of Eros in Ancient Greece*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press.
- CALDERÓN DORTA, Esteban (1997). "Los tópicos eróticos en la elegía helenística". Madrid. *Emérita*, fascículo 1º del tomo LXV, pp. 1-16.
- CAMPBELL, Joseph (1998) *The hero with a thousand faces*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press.
- CANO, Pedro L. (2002) *De Aristóteles a Woody Allen. Poética y retórica para cine y televisión*. Barcelona, Editorial Gedisa.
- CANO GESTOSO, Jose Ignacio (1993) (Tesis) *Los estereotipos sociales: el proceso de perpetuación a través de la memoria colectiva*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Sociología.
- CASCAJOSA VIRINO, Concepción (ed.) (2007) *La caja lista: Televisión norteamericana de culto*. Barcelona, Laertes.
- CAVELL, Stanley (1999) *La búsqueda de la felicidad*. Barcelona, Paidós.
- CESARIO, Salvatore (1996) *La psicoanalisi e Hitchcock: che cosa la psicoanalisi può imparare da Hitchcock*. Roma, Franco Angeli.
- COHAN, Steve & RAE HARK, Ina (1992). *Screening the Male. Exploring Masculinities in the Hollywood Cinema*. Lillington, NC, Routledge.
- CONARD, Mark T. y SKOBLE, Aeon J (2004) *Woody Allen and Philosophy. You Mean My Whole Fallacy Is Wrong?* Chicago, Open Court.

- COOK, Pam y DODD, Philip (1997) *Women and Film. A Sight and Sound Reader*. London, Scarlett Press.
- CURRAN, Stuart (1993) *The Cambridge companion to British romanticism*. Cambridge, Cambridge University Press.
- DALTON, Mary M. y LINDER, Laura R. (2005) *The sitcom reader: America viewed and skewed*. New York, State University of New York Press.
- DANCYGER, Ken y RUSH, Jeff (1995) *Alternative Scriptwriting. Successfully Breaking The Rules*. Boston, Focal Press.
- DARLEY, ANDREW (2002) *Cultura visual digital. Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*. Paidós. Barcelona.
- DAY, Aidan (1996) *Romanticism*. Lillington, NC, Routledge.
- DE BALBÍN LUCAS, Rafael (2004) (ed) *Don Juan Tenorio*. Madrid, Castalia Didáctica.
- DE BOTTON, Alain (1993) *On love*. New York, Grove Press.
- DE RIQUER, Martín (2004) *Vida y amores de los trovadores y sus damas*. Barcelona, Acantilado.
- DE ROUGEMONT, Denis (1993) *El amor y occidente*. Barcelona, Kairós.
- DELEYTO, Celestino (2003) *Ángeles y demonios. Representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood*. Barcelona, Paidós.
- DENZIN, Norman K. (1991) *Hollywood shot by shot. Alcoholism in American cinema*. New York, Aldine de Gruyter.
- DIONNE, E. J. <http://www.nytimes.com/1984/06/10/movies/a-portrayal-of-alcoholism-ignites-under-the-volcano.html> 10 de Junio de 1984
- DOBROV, Gregory (2000) *Figures of Play: Greek Drama and Metafictional Poetics*. Oxford, Oxford University Press.

- DOWLING, Colette (1982) *El complejo de cenicienta. El miedo de las mujeres a la independencia*. Barcelona, Grijalbo.
- DUNCAN, Paul, e INGRAM, Robert (1998) *Truffaut: The Complete Films*. Köln, Taschen.
- DUNNE, John Gregory (1997) *Monster. Living off the big screen*. New York, Random House.
- DYER, Richard (2002) *The matter of images: essays on representation*. London and New York, Routledge.
- EDGERTON, Gary R. y ROSE, Brian G. (2005) *Thinking outside the box. A contemporary television genre reader*. Lexington, KY, University Press of Kentucky.
- ENGEL, JOEL (1995) *Screenwriters on screenwriting. The best in the business discuss their craft*. New York, Hyperion.
- EGRI, Lajos (1960) *The art of dramatic writing. Its basis in the creative interpretation of human motives*. New York, Simon & Schuster.
- FEAL DEIBE, Carlos (1984) *En nombre de don Juan: estructura de un mito literario*. Amsterdam, John Benjamins.
- FERRISS, Susan and YOUNG, Mallory (2008) *Chick flicks. Contemporary Women at the Movies*. Lillington, NC, Routledge.
- FIELDING, Helen (1998) *El diario de Bridget Jones*. , Barcelona, Editorial Lumen.
- FISAC BADELL, Taciana (1997) *El otro sexo del dragón. Mujeres, literatura y sociedad en China*. Madrid, Narcea.
- FISHER, Helen (2007) http://www.eduardpunset.es/charlascon_detalle. 6 de Agosto de 2009.
- FONQUERNE, Yves-René y ESTEBAN, Alfonso (1986) *La condición de la mujer en la Edad Media*. Madrid, Casa de Velázquez.
- FORSTER, E. M. (1985) *Aspects of the novel*. Eugene, Oregon, Harvest.

- FOUCAULT, M. (1979) *La ley del pudor*, publicado en la revista *Recherches* #37, abril 1979, *Fous d'enfance*, pp. 69-82. Recuperado de: https://es.wikisource.org/wiki/La_ley_del_pudor
- FREUD, Sigmund (1972) *Tres ensayos sobre teoría sexual*. Madrid, Alianza Editorial.
- FROMM, Erich (1997) *El arte de amar: una investigación sobre la naturaleza del amor*. Barcelona, Paidós.
- FROMM, Erich (1998) *Anatomía de la destructividad humana*. Madrid, Siglo XXI de España.
- GALÁN FAJARDO, Elena (2007) "Construcción de género y ficción televisiva en España". Huelva. *Comunicar* 28, pp. 229-236.
- GALICIAN, Mary-Lou y MERSKIN Debra (2007) *Critical thinking about sex, love and romance in the mass media*. Lillington, NC, Routledge.
- GALMÉS DE FUENTES, Álvaro (1996) *El amor cortés en la lírica árabe y en la lírica provenzal*. Madrid, Cátedra.
- GARCÍA GUAL, Carlos (1992) *Teatro y sociedad en la Grecia Clásica*. Madrid, RESAD.
- GARCÍA GUAL, Carlos (2008) *Las primeras novelas*. Madrid, Gredos.
- GARDAPHÉ, Fred L. (2006) *From wiseguys to wise men: the ganster and Italian American masculinities*. New York, Routledge.
- GIES DAVID, F (1980) *Don Juan contra Don Juan: apoteosis del Romanticismo español*. Madrid. Actas VIII, Centro Virtual Cervantes.
- GILA, Juana y GUIL, Ana (1999) "La mujer actual en los medios: estereotipos cinematográficos". Huelva. *Comunicar*, 12; pp. 89-93.
- GREEN, Richard, y VERNEZZE, Peter (2004) *The Sopranos and Philosophy: I Kill Therefore I Am*. Chicago, Open Court.

- GUBERN, Román (1986) *Historia del cine*, volumen 1. Barcelona, Lumen.
- HAASE, Donald (2004) *Fairy Tales and Feminism: new approaches*. Detroit, Wayne State University Press.
- HARDY, Susan (1990) *Isak Dinesen and the engendering of narrative*. Chicago, Illinois. University of Chicago Press.
- HARTY, Kevin J (1999) *King Arthur on film: new essays on arthurian cinema*. Jefferson, North Carolina, Mc Farland.
- HARVEY, James (1998) *Romantic Comedy in Hollywood. From Lubitsch to Sturges*. New York, Da Capo Press.
- HEREDERO, Carlos F. Y SANTAMARINA, Antonio (1998). *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona, Paidós Studio.
- HERNÁNDEZ DE LA FUENTE (2005) *La mitología contada con sencillez*. Madrid, Maeva.
- HITCHCOCK, Alfred y TRUFFAUT, François (1991) *Hitchcock / Truffaut. Edición definitiva*. Madrid, Akal.
- HOLLOWS, Joanne y MOSELEY, Raquel (2006) *Feminism in popular culture*. Oxford and New York, Berg.
- HUNTER, Evan. *The Birds script*. <http://www.script-o-rama.com>. 12 de Agosto de 2009.
- IGARTUA, Juan José y MUÑIZ, Carlos (2008) “Identificación con los personajes y disfrute ante largometrajes de ficción. Una investigación empírica”. *Comunicación y sociedad*, volumen XXI, N.1. Universidad de Navarra, Facultad de Comunicación.
- IMBERT, Gérard (2008). *El transformismo televisivo. Postelevisión e imaginarios sociales*. Cátedra.
- IMBERT, Gérard (1990-2010). *Cine e imaginarios sociales. El cine postmoderno como experiencia de los límites*. Cátedra.

- IMBERT, Gérard (2015) *“Introducción. El cine como exploración de los límites: la pareja a prueba”*. Artículo pendiente de publicación. DeSignis, FELS, Federación Latinoamericana de Semiótica”.
- IRELAND, Mardy S. (1993) *Reconceiving women: separating motherhood from female identity*. New York, Guilford Press.
- KAPLAN, Ann (ed.) (2003) *Women in film noir*. London, British Film Institute.
- KELLEY, Karol. “A modern Cinderella”. *Journal of American Culture*; Spring 94, Vol. 17 Issue 1, p87, 6p. Oxford, Blackwell Publishing Limited.
- LANDAY, LORI (1998) *Madcaps, Screwballs and Con Women: The Female Trickster in American Culture*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- LEHAN, Richard Daniel (2005) *Realism and naturalism: the novel in an age of transition*. Madison, University of Wisconsin Press.
- LEONARD, Suzanne (2009) *Fatal Atracction*. London, Wiley-Blackwell.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (2003) *Myth and meaning*. London, Routledge.
- LUQUE, Ramón (2005) *En busca de Woody Allen. Sexo, muerte y cultura en su cine*. Madrid, Ocho y Medio.
- NABOKOV, Vladimir (1991) *Lolita*. Barcelona, Editorial Anagrama.
- NAVAS OCAÑA, Isabel (2008) “Lecturas feministas de la épica, los romances y las crónicas medievales castellanas”. *Revista de Filología Española*. LXXXVIII, 2º., págs. 325-351.
- MAMET, David (2001) *Los tres usos del cuchillo. Sobre la naturaleza y la función del drama*. Barcelona, Alba.
- MAMET, David (1998) *3 uses of the knife. On the nature and purpose of drama*. Columbia University Press.
- MARÍAS, Julián (1969) *Introducción a la filosofía, en Obras Completas II*. Madrid, Revista de Occidente.

- MARTÍ PALLARES, Eugenio y CHERTA PUIG, Rafael (2003) *Guía para ver y analizar Annie Hall*. Valencia, Octaedro.
- MAST, Gerard (1988) *Bringing up baby*. New Brunswick, Rutgers Films in Print.
- McBRIDE, Joseph (1988) *Hawks según Hawks*. Madrid, Akal.
- McGILLIGAN, PAT (1993) *Backstory. Conversaciones con guionistas de la edad de oro*. Madrid, Plot ediciones.
- McGILLIGAN, PAT (2007) *Backstory 4. Conversaciones con guionistas de los años 70 y 80*. Madrid, Plot ediciones.
- MERCADO, M^a Teresa (2007) *La caja lista: Televisión norteamericana de culto*. (edición de CASCAJOSA VIRINO, Concepción). Capítulo “*Maternidad, secretos y deseos en Mujeres desesperadas*”. Barcelona, Laertes.
- MICHIE, HELENA (1992) *Sorophobia. Difference Among Women in Literature and Culture*. New York, Oxford University Press.
- MONZÓ GARCÍA, José María y RUBIO MARCO, Salvador (2000) *Guía para ver y analizar Con la muerte en los talones*. Valencia, Octaedro.
- MURRAY, Christopher John (2004) *Encyclopedia of the Romantic Era, 1760-1850*. New York & London, Fitzroy Dearborn.
- ORTIZ, Lourdes (2007) *Don Juan, el deseo y las mujeres*. Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- PARSONS, Linda T (2004) “Ella Evolving: Cinderella Stories and the Construction of Gender Appropriate Behaviour”. Dordrecht, Netherlands. *Children’s Literature in Education*, Vol. 35, Issue 2, págs. 135-154, Springer Science & Business Media B.V.
- PAZ, Octavio (1994) *La llama doble*. Barcelona, Seix Barral Biblioteca Breve.

- PETERSON, Amy T. y DUNWORTH David J (2004) *Mythology in our midst. A guide to culture references*. Westport, CT, Greenwood.
- POLTI, Georges (2000) *Las 36 situaciones dramáticas*. Madrid, Editorial La Avispa.
- PROPP, Vladimir (1971). *Morfología del cuento*. Madrid, Fundamentos.
- PUNSET, Eduardo (2007) *El viaje al amor: las nuevas claves científicas*. Barcelona, Destino.
- QUALLS-CORBETT (2004) *La prostituta sagrada*. Barcelona, Obelisco.
- QUINTANA, Ángel (2003) *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. El Acantilado.
- RICOEUR, Paul (1999) *Freud: una interpretación de la cultura*. México D.F., Siglo XXI.
- RISO, Don Richard (1994) *Tipos de personalidad: el eneagrama para descubrirse a sí mismo*. Santiago, Chile, Cuatro Vientos.
- RIVERA, Juan Antonio (2005) *Lo que Sócrates diría a Woody Allen. Cine y Filosofía*. Madrid, Espasa Calpe.
- RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, M^a del Carmen (Coord.) (2006) *Diosas del celuloide. Arquetipos de género en el cine clásico*. Madrid, Ediciones Jaguar.
- SÁNCHEZ, José A. (2007). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Visor Libros.
- SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente (1995). *Una cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*. Ed. Textos. Filmoteca Valenciana. Generalitat de Valencia. Valencia.
- SANGRO COLÓN, Pedro y HUERTA FLORIANO, Miguel Á. (2007) *El personaje en el cine. Del papel a la pantalla*. Madrid, Editorial Calamar.
- SEGER, Linda (2000) *Cómo crear personajes inolvidables*. Barcelona, Paidós.

- SEGER, Linda (2003) *When women call the shots: the developing power and influence of women in television and film*. Internet, I-universe.
- SEGARRA, Marta (2007) *Políticas del deseo. Literatura y cine*. Barcelona, Icaria.
- SHALES, Tom (2007) "Who's really the boss? David Chase call the shots". *The Washington Post*.
<http://www.washingtonpost.com/wpdyn/content/article/2007/06/08/>
- SHINODA BOLEN, Jean (1993) *Las diosas de cada mujer. Una nueva psicología femenina*. Barcelona, Kaidós.
- SMITH, Dina M. (2002) "Global Cinderella: Sabrina (1954), Hollywood, and Postwar Internationalism". *Cinema Journal*. Vol. 41 Issue 4, p27, 25p No. 4, Summer 2002. University of Texas Press, Austin.
- SOTER, Tom (2001) *Investigating Couples: A Critical Analysis of The Thin Man, The Avengers and the X-Files*. Appalacchia, North Carolina, McFarland & Company.
- SPOTO, Donald (2008) *Las damas de Hitchcock*. Barcelona, Random House Mondadori.
- STAGGS, Sam (2001) *All about "all about eve"*. New York, St. Martin's Press.
- STAGGS, Sam (2003) *El crepúsculo de los dioses. Billy Wilder, Norma Desmond y el sueño oscuro de Hollywood*. Madrid, T&B Editores.
- STANISLAVSKI, Constantin (2005) *La construcción del personaje*. Madrid, Alianza Editorial.
- STEFANO, Joseph. *Psycho script*. <http://sfy.ru/sfy.html>. 12 de Agosto de 2009.
- STENDHAL *Del amor* / ORTEGA Y GASSET, José (1968), *Amor en Stendhal*. Madrid, Alianza editorial.

- STOICHITA, Victor I (2006) *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*. Madrid, Siruela.
- TASKER, Yvonne (1998) *Working Girls: Gender and Sexuality in Popular Cinema*. New York, Routledge.
- TORRES, Begoña (2001) *Amor y muerte en el romanticismo*. Barcelona, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- THORBURN, Doug (2001) *Drunks, Drugs & Debits: How to recognize Addicts and Avoid Financial Abuse*. Newport Beach, CA, Galt Publishing.
- TRUFFAUT, François (1999) *El placer de la mirada*. Barcelona, Ediciones Paidós.
- ULCHUR COLLAZOS, Iván (2000) "Belly La Fea: La suerte de la inteligencia." Quito, Ecuador. *Revista Latinoamericana de Comunicación Chasqui* (71). Págs. 26-33.
- VALLES CALATRAVA, José R (1991) *La novela criminal española*. Granada, Universidad de Granada.
- VERNON, Polly. Why I love Betty Draper from Mad Men <http://www.guardian.co.uk/culture/tvandradioblog/2009/mar/24/mad-men-betty-draper>. 25 de Marzo de 2009.
- VIERTEL, Salka (1995). *Los extranjeros de Mabery Road*. Madrid. Ediciones del imán.
- VOGLER, Christopher (1992) *The writer's journey. Mythic structure for storytellers & screenwriters*. Studio City, CA, Michael Wiese Productions.
- VVAA (2005) *Tabú. La sombra de lo prohibido, innombrable y contaminante*. Vicente Domínguez (ed.). Ocho y medio.

WEISS, Joanna. Andrew Davies has adapted to Jane Austen's sensibility.

http://www.boston.com/ae/tv/articles/2008/01/05/andrew_davies_has_adapted_to_jane_austens_sensibility 9

de Agosto de 2009.

WILDER, Billy y CHANDLER, Raymond. *Double Indemnity script*.

<http://www.mymoviescripts.com/> 12 de Agosto de 2009.

WILLIAMS, Linda Ruth (2005) *The Erotic Thriller in Contemporary Cinema*.

Edinburgh, Indiana University Press and Edimburg University Press.

WILLIS, Roy (2007) *Mitología del mundo*. Köln, Taschen GmbdH.

WINN, J. Emmett (2000) "Moralizing Upward Mobility: Investigating the Myth of Class Mobility in Working Girl". *Southern Communication Journal*; Fall 2000, Vol. 66 Issue 1, p40, 12p. Southern States Communication Association, Auburn, Alabama.

ZURIÁN, Fran A. Y VÁZQUEZ VARELA, Carmen (Coord.) (2005) *Almodóvar: el cine como pasión*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.

ANEXO 3. FILMOGRAFÍA:

PELÍCULAS:

- *Abierto hasta el amanecer* (*From dusk till dawn*, Estados Unidos, 1996).
Dirigida por Robert Rodriguez, guión de Quentin Tarantino y argumento de Robert Kutzman.
- *Abismos de pasión* (México, 1953) Dirigida por Luis Buñuel, guión de Luis Buñuel, Julio Alejandro y Din Maiuri, adaptación de la obra “Cumbres borrascosas” de Emily Brontë.
- *Adivina quién viene a cenar* (*Guess who’s coming to dinner*, Estados Unidos, 1967). Dirigida por Stanley Kramer, guión de William Rose.
- *Agora* (España, 2009). Dirigida por Alejandro Amenábar, guión de Alejandro Amenábar y Mateo Gil.
- *Alma gitana* (España, 1995). Dirigida por Chus Gutiérrez, guión de Joaquín Jorde, Chus Gutiérrez, Antonio Conesa y Juan Vicente Córdoba.
- *Al servicio de las damas* (*My man Godfrey*, Estados Unidos, 1936).
Dirigida por Gregory La Cava, guión de Morrie Ryskind, Eric Hatch, Gregory La Cava y Robert Presnell Sr., basado en el relato “1101 Park Avenue” de Eric Hatch.
- *Antes de amanecer* (*Before sunrise*, Estados Unidos, 1995). Dirigida por Richard Linklater, guión de Richard Linklater y Kim Krizan.

- *A mi madre le gustan las mujeres* (España, 2002). Dirigida y escrita por Daniela Fejerman e Inés París.
- *American beauty* (*American Beauty*, Estados Unidos, 1999). Dirigida por Sam Mendes, guión de Alan Ball.
- *American gigoló* (*American gigolo*, Estados Unidos, 1980) Dirigida y escrita por Paul Schrader.
- *Armas de mujer* (*Working girl*, Estados Unidos, 1988) Dirigida por Mike Nichols, guión de Kevin Wade.
- *Bajo el volcán* (*Under the volcano*, Estados Unidos, 1984). Dirigida por John Huston, guión de Guy Gallo, basado en la novela homónima de Malcolm Lowry.
- *Beautiful girls* (*Beautiful girls*, Estados Unidos, 1996). Dirigida por Ted Demme, guión de Scott Rosenberg.
- *Blade runner* (*Blade runner*, Estados Unidos, 1982). Dirigida por Ridley Scott, guión de Hampton Fancher, David Peoples y Roland Kibee, adaptado de la novela “¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?” (=Do androids dream of electric sheep?), de Phillip K. Dick. `
- *Blow-up* (*Deseo de una mañana de verano*) (*Blow-up*, Reino Unido/Italia, 1966). Dirigida por Michelangelo Antonioni, guión de Michelangelo Antonioni y Tonino Guerra, basado en el relato “Las babas del diablo”, de Julio Cortázar.
- *Belle de jour* (*Belle de jour*, Francia, 1967) Dirigida por Luis Buñuel, guión de Luis Buñuel y Jean-Claude Carrière, basada en la novela homónima de Joseph Kessel.

- *Brokeback mountain, en terreno vedado (Brokeback mountain*, Estados Unidos, 2005). Dirigida por Ang Lee, guión de Larry McMurty, Diana Ossana y Annie Proulx adaptación del relato del mismo título de Annie Proulx.
- *Camino* (España, 2008). Escrita y dirigida por Javier Fesser.
- *Caníbal* (España, 2013). Dirigida por Manuel Martín Cuenca, guión de Manuel Martín Cuenca y Alejandro Hernández.
- *Caniche* (España/Rumanía/Rusia/Francia, 1979). Dirigida y escrita por Bigas Luna.
- *Caramel (Sukkar Banat*, Líbano, 2007). Dirigida por Nadine Labaki, guión de Nadine Labaki y Rodney El Haddad.
- *Carita de ángel (Baby Face*, Estados Unidos, 1933). Dirigida por Alfred E. Green, guión de Gene Markey y Darryl F. Zanuck.
- *Carrington (Carrington*, Reino Unido/Francia, 1995). Dirigido por Christopher Hampton, guión de Christopher Hampton, basado en la biografía homónima de Michael Holroyd.
- *Casablanca (Casablanca*, Estados Unidos, 1942). Dirigida por Michael Curtiz, guión de Julius J. Epstein, Philip G. Epstein y Howard Koch.
- *Castillos de carton (España, 2009)*. Dirigida por Salvador García Ruiz, guión de Enrique Urbizu adaptación de la novela homónima de Almudena Grandes.
- *Cautivos (The Captive*, Canadá, 2014). Dirigida por Atom Egoyan, guión de Atom Egoyan y David Fraser.
- *Celebración (Festen*, Dinamarca, 1998). Dirigida por Thomas Vinterberg, guión de Thomas Vinterberg y Mogens Rukov.

- *Chinatown* (*Chinatown*, Estados Unidos, 1974). Dirigida por Roman Polanski, guión de Robert Towne.
- *Chloe* (*Chloe*, Canadá/Francia, 2009). Dirigida por Atom Egoyan, guión de Erin Cressida Wilson basado en el de Jacques Fieschi, François-Olivier Rousseau y Anne Fontaine de la película *Natalie X*, dirigida por Anne Fontaine.
- *Cincuenta sombras de Grey* (*Fifty shades of Grey*, Estados Unidos, 2015). Dirigida por Sam Taylor-Wood, guión de Kelly Marcel, Patrick Marber y Mark Bomback, adaptación de la novela homónima de E.L. James.
- *Closer* (*Cegados por el deseo* (*Closer*), Estados Unidos, 2004). Dirigida por Mike Nichols, escrita por Patrick Marber, adaptación de su novela homónima.
- *Con faldas y a lo loco* (*Some like it hot*, Estados Unidos, 1959). Dirigida por Billy Wilder, guión de Billy Wilder y I. A. L. Diamond.
- *Con la muerte en los talones* (*North by Northwest*, Estados Unidos, 1959). Dirigida por Alfred Hitchcock, guión de Ernest Lehman.
- *Contra la pared* (*Geden die wand*, Alemania/Turquía, 2004). Dirigida y escrita por Fatih Akin.
- *Cosmopolis* (*Cosmopolis*, Canadá/Francia/Italia/España, 2012). Dirigida por David Cronenberg, guión de David Cronenberg y Don DeLillo, adaptación de la novela homónima de Don DeLillo.
- *Crash* (*Crash*, Estados Unidos, 1996). Dirigida y escrita por David Cronenberg.

- *Crepúsculo (Twilight)*, Estados Unidos, 2008). Dirigida por Catherine Hardwicke, guión de Stephanie Meyer y Melissa Rosenberg que adapta la novela “Crepúsculo” de Stephanie Meyer.
- *Crimen perfecto (Dial M for murder)*, Estados Unidos, 1954). Dirigida por Alfred Hitchcock, guión de Frederick Knott, basada en su obra teatral homónima.
- *Cuando un hombre ama a una mujer (When a man loves a woman)*, Estados Unidos, 1994). Dirigida por Luis Mandoki, guión de Ronald Bass y Al Franken.
- *Delitos y faltas (Crimes and misdemeanors)*, Estados Unidos, 1989). Dirigida y escrita por Woody Allen.
- *Deseando amar (In the mood for love)*, Hong-Kong, 2000) Dirigida y escrita por Wong Kar-wai.
- *Días contados* (España, 1994). Dirigida por Imanol Uribe, guión de Imanol Uribe adaptación de la novela homónima de Juan Madrid
- *Días de vino y rosas (Days of wine and roses)*, Estados Unidos, 1962). Dirigida por Blake Edwards, guión de J.P. Miller.
- *Días sin huella (The lost week-end)*, Estados Unidos, 1945) Dirigida por Billy Wilder, con guión de Charles Brackett y Billy Wilder, basada en la novela de Charles R. Jackson.
- *Dieta mediterránea* (España, 2008). Dirigida por Joaquín Oristrell, guión de Yolanda García Serrano y Joaquín Oristrell.
- *10.000 kilómetros* (España, 2014). Dirigida por Carlos Marqués-Marcet, guión de Carlos Marqués-Marcet y Clara Roquet.

- *Dios mío, ¿pero qué hemos hecho?* (*Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu?*, Francia, 2014). Dirigida por Phillipe de Chauveron, guión de Phillipe de Chauveron y Guy Laurent.
- *Doble cuerpo* (*Body double*, Estados Unidos, 1984). Dirigida por Brian de Palma, guión de Brian de Palma y Robert J. Avrech basado en una historia de Brian de Palma.
- *Dos madres perfectas* (*Adore a.k.a. Two mothers*, Australia/Francia, 2013). Dirigida por Anne Fontaine, guión de Anne Fontaine, adaptado de la novela “Las abuelas” de Doris Lessing.
- *Drugstore cowboy* (*Drugstore cowboy*, Estados Unidos, 1989). Dirigida por Gus van Sant, guión de Gus van Sant y Daniel Yost (con diálogo adicional sin créditos de William S. Burroughs) adaptación de la novela homónima de James Fogle.
- *Dulce amistad* (*Beautiful thing*, Reino Unido, 1996). Dirigida por Hettie Macdonald, guión de Jonathan Harvey adaptado de su obra teatral homónima.
- *Ed Wood* (*Ed Wood*, Estados Unidos, 1994). Dirigida por Tim Burton, guión de Scott Alexander y Larry Karaszewski basado en la biografía “Nightmare of Ecstasy” de Rudolph Grey.
- *El amante del amor* (*L'homme qui aimait les femmes*, Francia, 1977) Dirigida por François Truffaut, guión de François Truffaut, Michel Fermaud y Suzanne Schiffman.
- *El baile de los vampiros* (*The fearless vampire killers*, Estados Unidos, 1967). Dirigida por Roman Polanski, guión de Gérard Brach y Roman Polanski.

- *El banquete de bodas (Xi yan, Taiwan, 1993)*. Dirigida por Ang Lee, guión de Ang Lee, Neil Peng y James Schamus.
- *El cadáver de Anna Fritz (España, 2015)*. Dirigida por Héctor Hernández Vicens, guión de Héctor Hernández Vicens e Isaac P. Creus.
- *El caníbal de Rotemburgo (Rohtenburg (Grimm Love Story), Alemania, 2006)*. Dirigida por Martin Weisz, guión de T.S. Faull.
- *El corazón del ángel (Angel Heart, Estados Unidos, 1967)*. Dirigida y escrita por Alan Parker, adaptada de la novela “Falling Angel” de Willian Hjortsberg.
- *El diario de Bridget Jones (Bridget Jones’ diary, Reino Unido, 2001)*. Dirigida por Sharon Maguire, guión de Helen Fielding, Andrew Davis y Richard Curtis, basado en la novela homónima de Helen Fielding.
- *El fotógrafo del pánico (Peeping Tom, Reino Unido, 1960)*, dirigida por Michael Powell, guión de Leo Marks.
- *El hombre del brazo de oro (The man with the golden arm, Estados Unidos, 1955)*. Dirigida por Otto Preminger, guión de Walter Newman, Lewis Meltzer y Ben Hecht, adaptado de la novela homónima de Nelson Algren.
- *El misterio von Bulow (Reversal of fortune, Estados Unidos, 1990)*, dirigida por Barbet Schroeder, guión de Nicholas Kazan.
- *El nuevo, nuevo testamento (Le tout nouveau testament, Francia, Bélgica, Luxemburgo 2015)*. Dirigida por Jaco Van Dormael, guión de Jaco Van Dormael y Thomas Gunzig.
- *El piano. (The piano, Nueva Zelanda, Australia, Francia, 1993)*. Dirigida por Jane Campion, guión de Jane Campion.

- *El portero de noche (Il portiere di notte, Italia, 1974)*. Dirigida por Liliana Cavani, guión de Liliana Cavani, Italo Moscati, Amedeo Pagani y Barbara Alberti.
- *El signo de la cruz (The sign of the cross, Estados Unidos, 1932)*. Dirigida por Cecil B. de Mille, guión de Walderman Young y Sidney Buchman, adaptación de la obra teatral homónima de Wilson Barrett.
- *El soplo al corazón (Le souffle au coeur, Francia, 1971)* Dirigida y escrita por Louis Malle.
- *El show de Truman (The Truman show, Estados Unidos, 1998)*. Dirigida por Peter Weir, guión de Andrew Niccol.
- *El último tango en París (Last tango in Paris, Francia / Italia, 1972)*. Dirigida por Bernardo Bertolucci, guión de Bernardo Bertolucci y Franco Arcalli.
- *En la casa (Dans la maison, Francia, 2012)* Dirigida por François Ozon, guión de François Ozon, adaptación de la obra teatral de Juan Mayorga “El chico de la última fila”.
- *Entre las piernas (España, 1999)*. Dirigida por Manuel Gómez Pereira, guión de Joaquín Oristrell, Yolanda García Serrano, Juan Luis Iborra y Manuel Gómez Pereira.
- *Entre tinieblas (España, 1983)*. Dirigida y escrita por Pedro Almodóvar.
- *Entrevista con el vampiro (Interview with the vampire: The vampire chronicles, Estados Unidos, 1994)*. Dirigida por Neil Jordan, guión de Anne Rice adaptación de su novela homónima.

- *¿En qué piensan las mujeres?* (*What women want*, Estados Unidos, 2000) Dirigida por Nancy Meyers, guión de Josh Goldsmith & Cathy Yuspa, historia de Josh Goldsmith, Cathy Yuspa y Diane Drake.
- *Equus* (*Equus*, Reino Unido/Estados Unidos, 1977). Dirigida por Sidney Lumet, guión de Peter Shaffer que adapta su propia obra teatral del mismo título.
- *Escondido* (*Caché*, Austria/Francia/Alemania/Italia, 2005). Dirigida y escrita por Michael Haneke.
- *Ese oscuro objeto de deseo* (*Cet obscur objet du désir*, Francia, 1977). Dirigida por Luis Buñuel, guión de Luis Buñuel y Jean-Claude Carrière, libre adaptación de la novela de Pierre Louys “La mujer y el pelele” (“La femme et le pantin”)
- *Escupiré sobre tu tumba* (*I spit on your grave*, Estados Unidos, 2010). Dirigida por Stephen R. Monroe, guión de Stuart Morse, remake de la película homónima de 1978.
- *Flecha rota* (*Broken arrow*, Estados Unidos, 1950). Dirigida por Delmer Daves, guión de Albert Maltz y Michael Blankfort, adaptación de la novela “Blood brother” de Elliott Arnold.
- *Fuego en el cuerpo* (*Body heat*, Estados Unidos, 1981). Dirigida y escrita por Lawrence Kasdan.
- *Gente corriente* (*Ordinary People*, Estados Unidos, 1980). Dirigida por Robert Redford, guión de Alvin Sargent y Nancy Dowd, basado en la novela de Judith Guest.
- *Gerontophilia* (*Gerontophilia*, Canadá, 2013). Dirigida y escrita por Bruce LaBruce.

- *Gilda* (*Gilda*, Estados Unidos, 1946). Dirigida por Charles Vidor, guión de Jo Eisinger, E.A. Ellington y Marion Parsonnet.
- *Happiness* (*Happiness*, Estados Unidos, 1998). Dirigida y escrita por Todd Solondz.
- *Her* (*Her*, Estados Unidos, 2013). Dirigida y escrita por Spike Jonze.
- *High School Musical* (*High School Musical*, Estados Unidos, 2006). Dirigida por Kenny Ortega, guión de Peter Barsocchini para Disney Channel.
- *Hotel Transylvania 2* (*Hotel Transylvania 2*, Estados Unidos, 2015). Dirigida por Genndy Tartakovsky, guión de Robert Smigel y Adam Sandler.
- *Instinto básico* (*Basic instinct*, Estados Unidos, 1992). Dirigida por Paul Verhoeven, guión de Joe Eszterhas.
- *Imitación a la vida* (*Imitation of Life*, Estados Unidos, 1959) Dirigida por Douglas Sirk, guión de Eleanore Griffin, Allan Scott, adaptado de la novela *Imitación a la vida*, de Fannie Hurst.
- *Jules y Jim* (*Jules et Jim*, Francia, 1962) Dirigida por François Truffaut, guión de François Truffaut y Jean Gruault, basado en el libro de Henry-Pierre Roché.
- *King Kong* (*King Kong*, Estados Unidos, 1933). Dirigida por Merian Caldwell Cooper y Ernest B. Schoedsack, guión de Merian C. Cooper, James Ashmore Creelman, Ruth Rose y Edgar Wallace basado en una idea de Merian C. Cooper y Edgar Wallace.

- *King Kong* (*King Kong*, Estados Unidos, 1976). Dirigida por John Gillermin, guión de Lorenzo Semple Jr. basado en el de la película homónima de 1933.
- *La buena estrella* (España, 1997) Dirigida por Ricardo Franco, guión de Ricardo Franco y de Ángeles González-Sinde.
- *La cenicienta* (*Cinderella*, Estados Unidos, 1950) Dirigida por Clyde Geronimi, Wilfred Jackson y Hamilton Luske, guión de Ken Anderson y Homer Brightman, basada en el cuento del mismo nombre.
- *La decisión de Sophie* (*Sophie's choice*, Estados Unidos, 1983). Dirigida por Alan J Pakula, guión de Alan J Pakula basado en la novela homónima de William Styron.
- *La divorciada* (*The divorcée*, Estados Unidos, 1930). Dirigida por Robert Z. Leonard, guión de John Meehan, Nick Grinde y Zelda Sears, adaptada de la novela “Exwife” de Ursula Parrot.
- *La dolce vita* (*La dolce vita*, Italia, Francia, 1960) Dirigida por Federico Fellini, guión de Federico Fellini, Ennio Flaiano y Tullio Pinelli.
- *Ladrones de la fama* (*The bling ring*, Estados Unidos, 2013). Dirigida por Sofia Coppola, guión de Sofia Coppola basado en un artículo de “Vanity Fair” redactado por Nancy Jo Sales y titulado “Los sospechosos usaban Louboutins” (“The Suspects Wore Louboutins”).
- *La escalera* (*Staircase*, Francia, 1969) Dirigida por Stanley Donen, guión de Charles Dyer.
- *La extraña* (*Die Fremde*, Alemania, 2010). Dirigida y escrita por Feo Aladag.

- *La fiera de mi niña* (*Bringing up baby*, EEUU, 1938) Dirigida por Howard Hawks, guión de Dudley Nichols y Hagar Wilde según una historia de Hagar Wilde.
- *La gran aventura de Silvia* (*Sylvia Scarlett*, EEUU, 1935). Dirigida por George Cukor, guión de Gladys Unger, John Collier y Mortimer Offner.
- *La isla* (*Seom*, Corea del Sur, 2000) Dirigida y escrita por Kim Ki-duk.
- *La luna* (*La luna*, Italia, 1979). Dirigida por Bernardo Bertolucci, guión de Bernardo Bertolucci y Franco Arcalli.
- *La noche en la tierra* (*Night on earth*, Estados Unidos, 1991). Dirigida y escrita por Jim Jarmusch.
- *La mala educación* (España, 2004). Dirigida y escrita por Pedro Almodóvar.
- *La muerte en Venecia* (*Morte a Venezia*, Italia, Francia, 1971). Dirigida por Luchino Visconti, guión de Luchino Visconti y Nicola Badalucco basado en la novela de Thomas Mann.
- *La mujer de al lado* (*La femme d'à côté*, Francia, 1981) Dirigida por François Truffaut, guión de François Truffaut, Jean Aurel y Suzanne Schiffman.
- *La mujer del año* (*Woman of the Year*, Estados Unidos, 1942) Dirigida por George Stevens, guión de Ring Lardner Jr., Michael Kanin y John Lee Mahin, idea original de Garson Kanin.
- *La piel que habito* (España, 2011). Dirigida por Pedro Almodóvar, guión de Pedro Almodóvar basado en la novela “Tarántula” de Thierry Jonquet.

- *La reina Cristina de Suecia (Queen Christina, Estados Unidos, 1933)* Dirigida por Robert Mamoulian, guión de Salka Viertel, S.N. Behrman y H.M. Harwood.
- *La ventana indiscreta (Rear window, EEUU, 1954)* Dirigida por Alfred Hitchcock, guión de John Michael Hayes basado en el relato de Cornell Woolrich “La ventana indiscreta” (“It had to be murder”).
- *La venus de las pieles (La vénus a la fourrure, Francia, 2013)* Dirigida por Roman Polanski, guión Roman Polanski y de David Ives, adaptación de la obra homónima de David Ives.
- *La última seducción (The last seduction, EEUU, 1994)* Dirigida por John Dahl, guión de Steve Barancik.
- *La vida de Adèle (La vie de Adèle, Francia, 2013).* Dirigida por Abdellatif Kechiche, guión de Julie Maroh basada en el cómic de Julie Maroh *El azul es un color cálido*.
- *Las amistades peligrosas (Dangerous Liaisons, Estados Unidos, 1988).* Dirigida por Stephen Frears, con guión de Christopher Hampton, basado en la novela de Pierre Choderlos de Laclos.
- *Las horas (The hours, Estados Unidos, 2002)* Dirigida por Stephen Daltrey, guión de David Hare basado en la novela de Michael Cunningham.
- *Lawrence anyways (Lawrence anyways, Canadá, 2012).* Dirigida y escrita por Xavier Dolan.
- *Leaving Las Vegas (Leaving Las Vegas, Estados Unidos, 1995)* Dirigida por Mike Figgis, con guión de Mike Figgis, basado en la novela de John O’Brien.

- *Lejos del cielo* (*Far from heaven*, Estados Unidos, 2002). Dirigida y escrita por Todd Haynes.
- *Lo mejor de Eva* (España, 2014). Dirigida por Mariano Barroso, guión de Mariano Barroso, Alejandro Hernández, con la colaboración de Silvia Pérez de Pablos.
- *Lolita* (*Lolita*, Estados Unidos, Gran Bretaña, 1962) Dirigida por Stanley Kubrick, guión de Vladimir Nabokov basado en su novela homónima.
- *Los chicos no lloran* (*Boys don't cry*, Estados Unidos, 1999). Dirigida por Kimberley Peirce, guión de Kimberley Peirce y Andy Bienen.
- *Los descendientes* (*The descendants*, Estados Unidos, 2011). Dirigida por Alexander Payne, guión de Alexander Payne, Nat Faxon y Jim Rash basado en la novela "The descendants", de Kauai Hart Hemmings.
- *Los juncos salvajes* (*Les roseaux sauvages*, Francia, 1994) Dirigida por André Téchiné, guión de André Téchiné, Gilles Taurand y Olivier Massart.
- *Los lunes al sol* (España, 2002). Dirigida por Fernando León de Aranoa, guión de Ignacio del Moral y Fernando León de Aranoa.
- *Los viajes de Sullivan* (*Sullivan's travels*, Estados Unidos, 1941). Dirigida y escrita por Preston Sturges.
- *Lost in translation* (*Lost in translation*, Estados Unidos, 2003). Dirigida y escrita por Sofia Coppola.
- *Los pájaros* (*The birds*, Estados Unidos, 1963). Dirigida por Alfred Hitchcock, guión de Evan Hunter basado en un relato de Daphne du Maurier.

- *Lunas de hiel* (*Bitter moon*, Francia, 1992). Dirigida por Roman Polanski, guión de Gérard Brach, John Brownjohn y Roman Polanski, basado en la novela homónima de Pascal Bruckner.
- *Margin call* (*Margin call*, Estados Unidos, 2011). Dirigida y escrita por J. C. Chandor.
- *Maridos y mujeres* (*Husbands and wives*, Estados Unidos, 1992). Escrita y dirigida por Woody Allen.
- *Marnie* (*Marnie, la ladrona*, EEUU, 1964). Dirigida por Alfred Hitchcock, guión de Jay Presson Allen basado en la novela homónima de Winston Graham.
- *Marruecos* (*Morocco*, EEUU, 1930). Dirigido por Joseph von Sternberg, guión de Jules Furthman.
- *Match point* (*Match point*, Reino Unido/Luxemburgo, 2005). Dirigida y escrita por Woody Allen.
- *M. Butterfly* (*M. Butterfly*, Estados Unidos, 1993). Dirigida por David Cronenberg, guión de David Wright Hwang basado en su obra teatral homónima.
- *Memorias de Africa* (*Out of Africa*, EEUU, 1985). Dirigida por Sydney Pollack, guión de Kurt Luedtke, basado en la obra de Karen Blixen.
- *Mentiras y gordas* (España, 2009). Dirigida por Alfonso Albacete y David Menkes, guión de Alfonso Albacete, David Menkes y Ángeles González-Sinde.
- *Mi gran boda griega* (*My Big Fat Greek Wedding*, Estados Unidos, 2002) Dirigida por Joel Zwick, guión de Nia Vardalos.

- *Mi Idaho privado* (*My own private Idaho*, Estados Unidos, 1991). Dirigida y escrita por Gus van Sant.
- *Mi querida señorita* (España, 1972). Dirigida por Jaime de Armiñán, escrita por José Luis Borau y Jaime de Armiñán.
- *Misery* (*Misery*, EEUU, 1990). Dirigida por Rob Reiner, guión de William Goldman adaptación de la novela homónima de Stephen King.
- *Mis escenas de lucha* (*Mes séances de lutte*, Francia, 2013). Dirigida y escrita por Jacques Doillon.
- *Mogambo* (*Mogambo*, EEUU, 1953) Dirigida por John Ford, guión de John Lee Mahin, basado en la obra de Wilson Collison.
- *Mona Lisa* (*Mona Lisa*, Reino Unido, 1986). Dirigida por Neil Jordan, guión de Neil Jordan y David Leland.
- *Monsieur Hire* (*Monsieur Hire*, Francia, 1989). Dirigida por Patrice Leconte, guión de Patrice Leconte y Patrick Dewolf basado en la novela “Les Fiançailles de M. Hire” de Georges Simenon.
- *Monster’s ball* (*Monster’s ball*, EEUU, 2001) Dirigida por Marc Forster, guión de Milo Addica y Will Rokos).
- *Morena clara* (España, 1936). Dirigida por Florián Rey, guión de Florián Rey, adaptación de la obra teatral homónima de Antonio Quintero y Pascual Guillén.
- *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (España, 1988). Dirigida por Pedro Almodóvar, guión de Pedro Almodóvar.
- *My Fair Lady* (*My Fair Lady*, Estados Unidos, 1964) Dirigida por George Cukor, guión de Alan Jay Lerner basado en la obra de George Bernard Shaw.

- *Natalie X* (*Natalie X*, Francia/España, 2003). Dirigida por Anne Fontaine, guión de Erin Cressida Wilson basado en el de Jacques Fieschi, François-Olivier Rousseau y Anne Fontaine, idea de Philippe Blasband.
- *Nekromantic* (*Nekromantic*, Alemania, 1987). Dirigida por Jörg Buttgereit, guión de Jörg Buttgereit y Franz Rodenkirchen.
- *Nymphomaniac vol. 1/ 2* (Dinamarca/Alemania/Francia/Bélgica, 2014). Dirigidas y escritas por Lars von Trier.
- *Ocho apellidos vascos* (España, 2014). Dirigida por Emilio Martínez-Lázaro, guión de Borja Cobeaga y Diego San José.
- *Ocho milímetros (8 mm)* (España, 1999). Dirigida por Joel Schumacher, guión de Andrew Kevin Walker.
- *Pauline en la playa* (*Pauline à la plage*, Francia, 1983). Dirigida y escrita por Éric Rohmer.
- *Perdición* (*Double indemnity*, EEUU, 1944) Dirigida por Billy Wilder, guión de Billy Wilder y Raymond Chandler.
- *Perdida* (*Gone girl*, Estados Unidos, 2014). Dirigida por David Fincher, guión de Gillian Flynn adaptación de su novela homónima.
- *Pluma blanca* (*White feather*, EEUU, 1955). Dirigida por Robert D. Webb, historia de John Prebble, guión de Delmer Daves y Leo Townsend.
- *Pretty Woman* (*Pretty Woman*, Estados Unidos, 1990) Dirigida por Garry Marshall, guión de J. F. Lawton.
- *Psicosis* (*Psycho*, Estados Unidos, 1960) Dirigida por Alfred Hitchcock, guión de Joseph Stefano, basado en la novela de Robert Bloch.
- *Quiéreme si te atreves* (*Jeux d'enfants*, Francia, 2003). Dirigida por Yann Samuell, guión de Yann Sammuell.

- *Quiero ser como Beckham (Bend it like Beckham, Reino Unido, 2002)*. Dirigida por Gurinder Chadha, guión de Gurinder Chadha, Guljit Bindra y Paul Mayeda Berges.
- *Quills (Quills, Estados Unidos/Alemania/Francia, 2000)*. Dirigida por Philip Kaufman, guión de Doug Wright basado en su obra teatral homónima.
- *Rebecca (Rebeca, Estados Unidos, 1940)*. Dirigida por Alfred Hitchcock, guión de Philip MacDonald y Michael Hogan, adaptación de la novela homónima de Daphne Du Maurier.
- *Revolutionary road (Revolutionary road, Estados Unidos, 2008)*. Dirigida por Sam Mendes, guión de Justin Haythe basado en la novela de Richard Yates.
- *Room in Rome (Habitación en Roma, España, 2010)*. Dirigida y escrita por Julio Medem.
- *Rompiendo las olas (Breaking the waves, Dinamarca, 1996)*. Dirigida y escrita por Lars von Trier.
- *Sabrina (Sabrina, Estados Unidos, 1954)*. Dirigida por Billy Wilder, guión de Samuel Taylor, Billy Wilder y Ernest Lehman.
- *Sacerdote (Priest, Reino Unido, 1994)*. Dirigida por Antonia Bird, guión de Jimmy McGovern.
- *Saló o los 120 días de Sodoma (Salò o le 120 giornate di Sodoma, Italia, 1975)*. Dirigida por Pier Paolo Pasolini, guión de Sergio Citti y Pier Paolo Pasolini adaptación de la obra homónima del Marqués de Sade.

- *Salón Kitty (Salon Kitty, Italia, 1976)*. Dirigida por Tinto Brass, guión de Tinto Brass, Ennio de Concini y Maria Pia Fusco, basada en la novela homónima de Peter Norden.
- *Samba (Samba, Francia, 2014)*. Dirigida por Eric Toledano y Olivier Nakache, guión de Eric Toledano, Olivier Nakache, Delphine Coulin y Miriel Coulin, adaptación de la novela “Samba pour la France” de Delphine Coulin.
- *Señora Doubtfire, papá de por vida (Mrs. Doubtfire, EEUU, 1993)*. Dirigida por Chris Columbus, guión de Randi Mayem Singer y Leslie Dixon.
- *Sexo en Nueva York: la película (Sex and the City: The Movie, Estados Unidos, 2008)*. Dirigida y escrita por Michael Patrick King.
- *Shame (Shame, Reino Unido, 2011)*. Dirigida por Steve McQueen, guión de Steve McQueen y Abi Morgan.
- *Spring breakers o Viviendo al límite (Spring breakers, Estados Unidos, 2013)*. Dirigida por Harmony Korine, guión de Harmony Korine.
- *Sólo un beso (Un beso cariñoso) (Ae Fond Kiss (Just a kiss), Reino Unido, 2004)*. Dirigida por Ken Loach, guión de Paul Laverty.
- *Soñadores (The dreamers, Reino Unido/Francia/Italia, 2003)*. Dirigida por Bernardo Bertolucci, guión de Gilbert Adair, a partir de su novela “The Holy Innocents”.
- *Sospecha (Suspicion, Estados Unidos, 1941)*. Dirigida por Alfred Hitchcock, guión de Samson Raphaelson, Joan Garrison y Alma Reville basado en la novela “Before the fact”, de Francis Iles, pseudónimo de Anthony Berkeley Fox.

- *Spotlight* (*Spotlight*, Estados Unidos, 2015) Dirigida por Thomas McCarthy, guión de Thomas McCarthy y Josh Singer.
- *Sucedió una noche* (*It happened one night*, Estados Unidos, 1934). Dirigida por Frank Capra, guión de Robert Riskin.
- *Tacones lejanos* (España, 1991). Dirigida y escrita por Pedro Almodóvar.
- *Tamaño natural* (España/Francia/Italia, 1973). Dirigida por Luis García Berlanga, guión de Luis García Berlanga y Rafael Azcona.
- *Terciopelo azul* (*Blue Velvet*, Estados Unidos, 1986) Dirigida y escrita por David Lynch.
- *Tesis* (España, 1996) Dirigida y escrita por Alejandro Amenábar.
- *The Addiction* (*The Adicction*, Estados Unidos, 1995). Dirigida por Abel Ferrara, guión de Nicholas St. John.
- *Tienes un e-mail* (*You've got mail*, Estados Unidos, 1998). Dirigida por Nora Ephron, guón de Miklós László, Nora Ephron y Delia Ephron, adaptado del guión escrito por Samson Raphaelson y Ben Hetch del film *El bazar de las sorpresas*, dirigido por Ernst Lubisch en 1940.
- *Titanic* (*Titanic*, Estados Unidos, 1997). Dirigida y escrita por James Cameron.
- *Thelma y Louise* (*Thelma and Louise*, Estados Unidos, 1991). Dirigida por Ridley Scott, guión de Callie Khouri.
- *Three* (*Drei*, Alemania, 2010). Dirigida y escrita por Tom Tykwer.
- *Tootsie* (*Tootsie*, Estados Unidos, 1982), Dirigida por Sydney Pollack, guión de Murray Schisgal, Larry Gelbart, Barry Levinson, Elaine May y Robert Garland.

- *Trainspotting* (*Trainspotting*, Reino Unido, 1996). Dirigida por Danny Boyle, guión de Irvine Welsh y John Hodge.
- *Tristana* (España/Francia/Italia, 1970). Dirigida por Luis Buñuel, guión de Luis Buñuel y Julio Alejandro, basado en la novela homónima de Benito Pérez Galdós.
- *Trouble every day* (*Trouble every day*, Francia/Alemania/Japón, 2001). Dirigida por Claire Denis, guión de Claire Denis y Jean-Pol Fargeau.
- *Un castillo en Italia* (*Un château en Italie*, Francia, 2013). Dirigida por Valeria Bruni-Tedeschi, guión de Valeria Bruni-Tedeschi, Noemi Lvovsky y Agnès de Sacy.
- *Un pez llamado Wanda* (*A fish called Wanda*, Estados Unidos, Gran Bretaña, 1988). Dirigida por Charles Crichton, guión de John Cleese.
- *Un viaje de diez metros* (*The hundred-foot journey*, Estados Unidos, 2014). Dirigida por Lasse Halström, guión de Steven Knight, adaptación de la novela de Richard Morais).
- *Una noche en la tierra* (*Night on Earth*, Estados Unidos, 1991). Dirigida por Jim Jarmusch, guión de Jim Jarmusch.
- *Una nueva amiga* (*Une nouvelle amie*, Francia, 2014). Dirigida y escrita por François Ozon basado en un relato homónimo de Ruth Rendell.
- *Una relación privada* (*Une liason pornographique*, Bélgica, 1999). Dirigida por Frédéric Fonteyne, guión de Phillippe Basband.
- *Una rubia muy legal* (*Legally Blonde*, Estados Unidos, 2001) Dirigida por Robert Luketic, guión de Karen McCullah Lutz y de Kristen Smith basado en la novela homónima de Amanda Brown.

- *Vertigo (Vértigo (De entre los muertos)*, Estados Unidos, 1958). Dirigida por Alfred Hitchcock. Guión de Alec Coppel y Samuel A. Taylor basado en la novela “D’entre les morts” de Pierre Boileau y Thomas Narcejac.
- *Vicky Cristina Barcelona (Vicky Cristina Barcelona*, Estados Unidos/España, 2008). Dirigida y escrita por Woody Allen.
- *Viridiana* (México/España, 1961). Dirigida por Luis Buñuel, guión de Luis Buñuel y Julio Alejandro, basado en la novela “Halma”, de Benito Pérez Galdós.
- *Voces de muerte (Sorry, wrong number*, Estados Unidos, 1948). Dirigida por Anatole Litvak, guión de Lucille Fletcher.
- *XXY* (Argentina/Francia/España, 2007). Dirigida por Lucía Puenzo, guión de Lucía Puenzo y Sergio Bizzio.
- *Yentl (Yentl*, Estados Unidos, 1983). Dirigida por Barbara Streisand, guión de Jack Rosenthal y Barbara Streisand, basada en la obra teatral homónima de Leah Napolin e Isaac Bashevis Singer, a su vez basada en el cuento de Singer Yentl, el chico de la Yeshivá.

SERIES DE TELEVISIÓN:

- *A dos metros bajo tierra (Six feet under, Estados Unidos, 2001-2005).*
Serie creada por Alan Ball para HBO.
- *A golpe de bisturí (Nip / Tuck, EEUU, 2003-2010).* Serie creada por Ryan Murphy para Fox TV.
- *Ally McBeal (Ally McBeal, Estados Unidos, 1997-2002)* Serie creada por David Kelly E. Kelly para Fox.
- *Big love (Big love, Estados Unidos, 2006-2011).* Serie creada por Mark V. Olsen y Will Scheffer para HBO.
- *Betty (Ugly Betty, Estados Unidos, 2006-2010).* Serie adaptada por Silvio Horta de la serie *Yo soy Betty la fea*, creada por Fernando Gaitán, para ABC.
- *Buffy, cazavampiros (Buffy the vampire slayer, Estados Unidos, 1997-2003).* Serie creada por Joss Whedon para WB Television Network.
- *Californication (Californication, EEUU, 2007-2014).* Serie creada por Tom Kapinos para Showtime.
- *Dexter (Dexter, EEUU, 2006-2013)* Serie creada por James Manos Jr. para Showtime.
- *Downton Abbey (Downton Abbey, Reino Unido, 2010-2015).* Serie creada por Julian Fellowes para ITV.
- *Hung (Superdotado, EEUU, 2009-2011).* Serie creada por Dimitry Lipkin y Colette Burson para HBO.
- *Los Soprano (The Sopranos, EEUU, 1999-2007).* Serie creada por David Chase para HBO.

- *Mad Men* (*Mad Men*, EEUU, 2007-2015). Serie creada por Matthew Weiner para AMC.
- *Mujeres desesperadas* (*Desperate housewives*, EEUU, 2004-2012). Serie creada por Marc Cherry para ABC.
- *Orange is the New Black* (*Orange is the New Black*, EEUU, 2013-...) Serie creada por Jenji Kohan para Netflix.
- *Orgullo y prejuicio* (*Pride and prejudice*, Reino Unido, 1995). Serie adaptada de la novela homónima de Jane Austen por Andrew Davis para la BBC.
- *Señora Presidenta* (*Commander in Chief*, Estados Unidos, 2005-2006). Serie creada por Rod Lurie para ABC.
- *Sexo en Nueva York* (*Sex and the City*, EEUU, 1998 – 2004). Serie creada por Darren Star basada en la novela homónima de Candance Bushnell, para HBO.
- *True blood* (*True blood*, EEUU, 2008-2014). Serie creada por Alan Ball, basada en “The Southern Vampire Mysteries” de Charlaine Harris.
- *The Affair* (EEUU, 2014-). Serie creada por Sarah Treem y Hagai Levi para Showtime.
- *Transparent* (EEUU, 2014-). Serie creada por Jill Soloway para Amazon Studios.
- *Twin Peaks* (EEUU, 1990-1991). Serie creada por David Lynch y Marc Frost para ABC.
- *Weeds* (*Weeds*, EEUU, 2005-2012). Serie creada por Jenji Kohan para Showtime.

- *Yo soy Betty la fea* (Colombia, 1999-2001). Serie creada por Fernando Gaitán para el canal RCN.